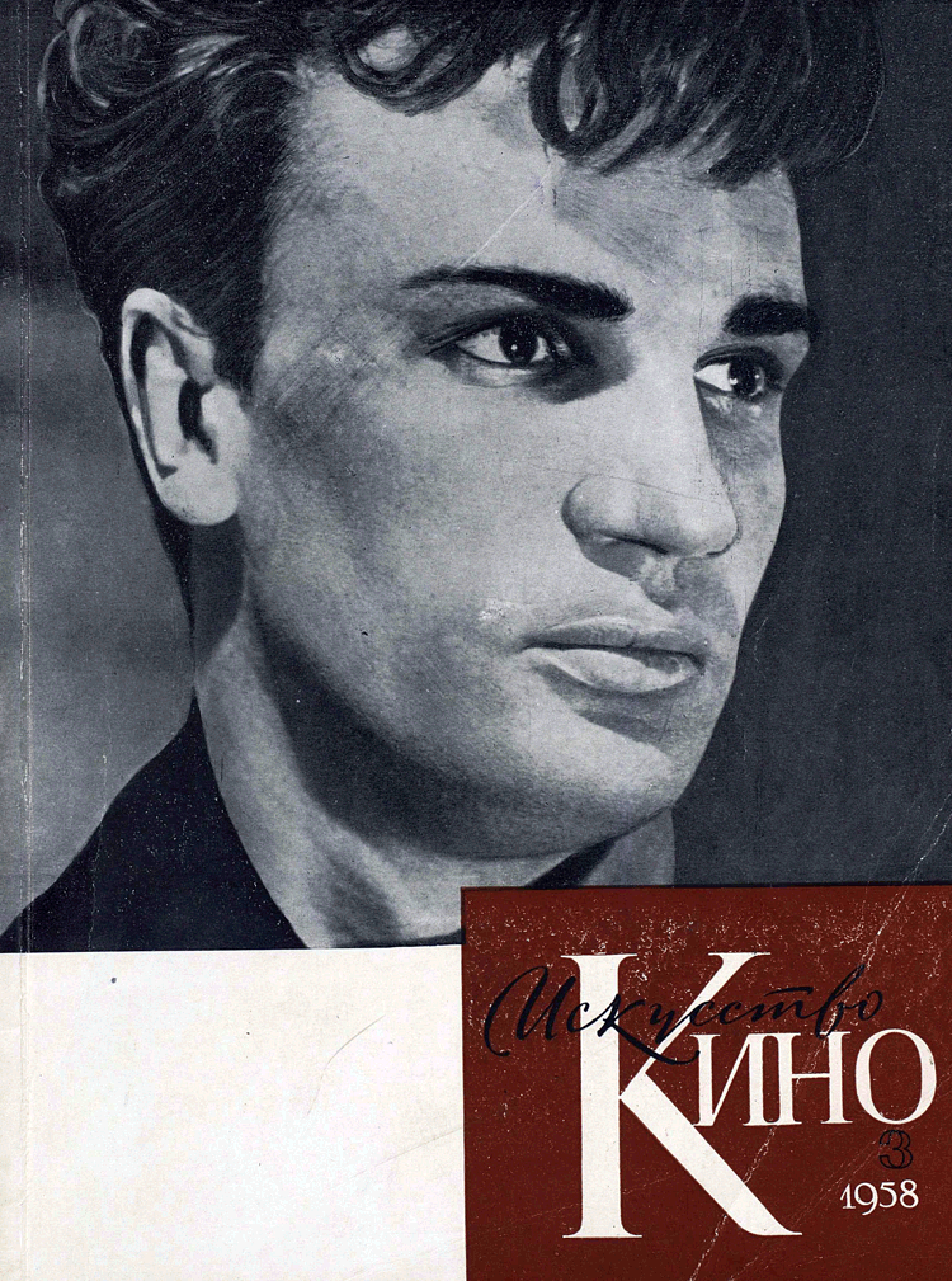


Искусство
Кино
3
1958



СОДЕРЖАНИЕ

На первой странице обложки — артист Е. Урбанский в фильме «Коммунист». Эта картина, с большим интересом встреченная кинематографической общественностью и зрителями, поставлена на студии «Мосфильм» режиссером Ю. Райзманом по сценарию Е. Габриловича. Операторы А. Шеленков и Чен Ю-лан.

На второй странице обложки — С. Карпинская в новой кинокомедии «Девушка без адреса» (студия «Мосфильм», сценарист Л. Ленч, режиссер Э. Рязанов, оператор А. Харитонов).


3
МАРТ
1958

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

СЧАСТЬЕ ХУДОЖНИКА— СЛУЖИТЬ ДЕЛУ СОЦИАЛИЗМА

(На конференции кинематографистов социалистических стран в Праге)

Первая конференция кинематографистов стран социализма, состоявшаяся, как мы уже сообщали в первом номере нашего журнала, в Праге в декабре 1957 года, явилась демонстрацией единства взглядов ее участников по основным вопросам современного развития киноискусства, их глубокого убеждения в необходимости самой тесной связи искусства и жизни.

Открывший конференцию директор Главного управления чехословацкого фильма ИРЖИ МАРЕК, приветствуя делегатов, сказал, что настоящая конференция имеет исключительно важное значение.

«Мы собрались, — заявил товарищ Марек, — движимые искренним стремлением и настоятельной необходимостью обсудить серьезные проблемы нашей совместной работы. Мы должны произвести оценку пройденного нами пути и заглянуть в будущее—на перспективы дальнейшего развития нашего киноискусства. Потребность в осуществлении подобной встречи ощущалась нами давно».

После вступительного слова Иржи Марека с докладом о современных проблемах киноискусства и о методе социалистического реализма выступил советский делегат режиссер СЕРГЕЙ ГЕРАСИМОВ.

— Реалистические традиции национальной художественной культуры народов СССР, ее высокий гуманизм, неразрывная связь ее с народом—все это предопределило пути развития советского киноискусства,—сказал докладчик.

Советская художественная кинематография, развивая эти передовые художественные традиции, всегда считала и считает своим главнейшим предназначением художественное отображение действительности в ее развитии, в движении к коммунизму.

Передовой творческий метод советского искусства—социалистический реализм—возник как естественное развитие прогрессивных традиций прошлого, с одной стороны, и с другой—как результат тех огромных всемирно-исторических изменений в жизни человечества, которые сделали рабочий класс ведущей силой истории.

Советская кинематография с первых своих шагов в лучших своих произведениях овладевала методом социалистического реализма, хотя в первые революционные годы понятие «социалистический реализм» не было еще сформулировано. В. И. Ленин еще в 1922 году в беседе с А. В. Луначарским определял задачу киноискусства как «художественную пропаганду наших идей в форме увлекательных картин, дающих куски жизни и проникнутых нашими идеями как в том, что они должны были выдвинуть перед вниманием страны из хорошего, развивающегося, обадривающего, так и в том, что они должны были бичевать у нас и в жизни чужих классов и заграничных стран». Разве в этих ленинских словах не сформулированы требования метода социалистического реализма? И разве наше киноискусство не пошло по этому пути, создав уже в середине 20-х годов такие произведения, как «Броненосец «Потемкин» и «Мать»?

Метод социалистического реализма развивался и развивается с победами советского народа, становясь достоянием все большего количества мастеров искусств. После построения в СССР фундамента социализма он стал ведущим методом всего советского искусства и получил свое, ныне всем известное наименование.

В кратком выступлении трудно охарактеризовать все важнейшие особенности этого метода. Поэтому я назову лишь отдельные его черты.

Первая и самая главная его черта, с моей точки зрения, — это правдивость, требование правды в изображении жизни, то есть то качество, которое отличает всякое реалистическое искусство. Однако быть правдивым в отображении действительности, не зная, как эта действительность развивается, что помогает и что мешает ее развитию,—невозможно. Художник, отражая действительность, не может не стоять на стороне тех или иных общественных сил, в борьбе которых развивается общество. И мы стоим на стороне социализма, считая, что счастье человечества—в победе социализма. Мы верим, что будущее утверждается социалистическими отношениями, социалистической моралью. Поэтому мы стремимся подмечать прогрессивное в действительности и помогать своими произведениями победе нового. Это мы и называем ленинским принципом партийности, коммунистической идейностью, которые являются важнейшей особенностью метода социалистического реализма.

Этот принцип—важная черта метода социалистического реализма—есть принцип народности искусства. Поскольку художник, стоящий на позициях социалистического еализма, служит народу своим творчеством, его творчество должно быть народно.

оно должно отвечать народным понятиям, быть близким народу и по форме и по содержанию. Само собой разумеется, что это вовсе не предполагает какого-то единообразия художественной формы. Думать так—значит принижать эстетические запросы народа. Но создавать искусство, непонятное народу, субъективистское, абстрактное, ничего не выражающее, не отвечающее мыслям и чувствам народных масс,—это значит стоять на позициях, чуждых социалистическому реализму.

Все крупнейшие достижения советского киноискусства связаны с созданием подлинно народных образов, в которых воплощена правда действительности и выражены тенденции ее развития.

Если обратиться к примерам, то на первый план выступают как раз те произведения, вошедшие в золотой фонд советской кинематографии, в которых герой полно и естественно выражал народные чаяния, смело шел в битву за новый мир. Это прежде всего картины, в центре которых образ самого гуманного и жизнелюбивого человека—В. И. Ленина.

Это и народный герой полководец Чапаев, это и профессор Полежаев—Тимирязев, порвавший с традициями буржуазной науки и смело протянувший руку революционному пролетариату, это Великий Гражданин—Киров, славный трибун революции, пламенный коммунист-созидатель, это Максим—собирательный образ русского пролетария, прошедшего свои университеты на царской каторге и в пламени революционных битв. Это Щорс у Довженко, в споре своем с напуганной и взбешенной интеллигенцией смело заявляющий: «Это не вы, а я—интеллигент!»

Вся повесть о Щорсе, со всем ее своеобразным, порою легендарным строем, самый образ Щорса, исполненный поэзии и мужества, показывают, как при наличии высокого дарования и понимания самой сути метода социалистического реализма художник может емко и исчерпывающе полно показать сложнейшие революционные процессы в обобщенных художественных образах.

Список этот можно продолжить, однако и приведенные примеры показывают, что метод социалистического реализма являлся плодотворной основой для наиболее значительных побед советского киноискусства.

Активное вмешательство в жизнь с целью ее переустройства на революционной, социалистической основе вдохновило всех художников, создателей названных картин, как при выборе темы, так и при разработке ее и определении художественных приемов.

Элемент революционной романтики, присущий социалистическому реализму, в кино нашел свое выражение в смелой поэтической образности, особенно ярко выступившей в произведениях Довженко, Савченко и их учеников.

Следует ли, однако, считать, что социалистическому реализму, как методу, доступна только революционная героика, а повседневная трудовая жизнь членов социалистического общества вступает в противоречие с его принципами?

Многочисленные примеры, относящиеся к тем же 30-м годам, когда были созданы названные здесь фильмы, показывают, что дело обстоит не так. Вспомним такие фильмы, как «Встречный», как «Член правительства», как первая серия «Большой жизни». Вспомним, наконец, фильмы самого последнего времени—«Большую семью» И. Хейфица, «Урок жизни» Ю. Райзмана, «Высоту» А. Зархи, «Весну на Заречной улице» Ф. Миронера и М. Хуциева, картину «Земля и люди» С. Ростоцкого. Все эти и многие другие примеры показывают, что и тут верное следование методу социалистического реализма дает живое художественное изображение жизни наших людей.

Все эти картины являются прямым опровержением основного тезиса небезызвестного польского критика Яна Котта, который в своем выступлении «Мифология или действительность» обвиняет советскую литературу и искусство в том, что якобы они в своих произведениях желаемое выдают за существующее.

Сознательно оперируя положительными примерами, мы исходим из предпосылки, что всякий метод, в том числе и метод социалистического реализма, надлежит судить по его достижениям, а не по той «средней» продукции, которая неизбежно появляется из-под пера или из рук художников, имеющих недостаточно яркое и самостоятельное дарование.

Станиславский, защищая свою систему от нападок критиков, выдвигавших в противовес его теоретическим утверждениям слабую практику некоторых его последователей, заявлял: «Моя система тоже для талантливых!» Мы это можем сказать и о методе социалистического реализма.

В выступлениях критиков социалистического реализма метод этот обвиняется более всего в том, что он сводит любые жизненные процессы к некоей примитивной схеме. В этом обвинении следует тщательно и углубленно разобраться.

Если считать примитивной схемой стремление советских людей организовать жизнь на социалистической, а затем коммунистической основе, когда каждый человек получит полную меру своего человеческого счастья,—то мы готовы принять это обвинение. И если в этом случае такого рода «схеме» противопоставляется шпенглерианская схема неизбежного возвращения мира на круги своя, его неизбежного заката, то мы знаем, с кем готовы бороться до последней капли крови.

На самом деле, в основе метода социалистического реализма нет и не может быть стремления к схеме. Любой марксист понимает, что вся жизнь, а стало быть и социалистическая действительность, развивается не по схеме, а по сложным законам своего развития в определенной исторической конкретности.

Метод же социалистического реализма призван правдиво отражать жизнь.

Твердо стоя на позициях социалистического реализма, при наличии определенного мировоззрения, устойчивых убеждений, политической зрелости, знания жизни и любви к своему народу, одаренный художник никогда не склонится к схеме, так как жизнь открывается для него, как для человека, одаренного острым и целенаправленным зрением, в необычайно разнообразных столкновениях, конфликтах и тенденциях своего развития. Но положительное начало, продиктованное художнику всем строем нашей творческой, созидательной жизни, естественно, берет верх, не уступает место пессимизму или обывательской воркотне, так как советский народ, выдвигающий художников из самой своей гущи, оснащает их духовным здоровьем и верой в неистощимые силы рабочего класса.

Партия, как авангард всего нашего трудового общества, неразрывно связана с жизнью народа, а отсюда и со всем развитием нашего искусства и литературы. Но связь эта—значительно более глубокая и органическая, чем это хотят изобразить те или иные критики самого принципа партийности нашей литературы и искусства. Они, видимо, не хотят или боятся понять, что коммунистические идеи давно уже стали естественной основой мировоззрения каждого нашего передового интеллигента, каждого советского художника. Эту мысль можно обобщить отличной формулировкой Михаила Шолохова в его речи на II съезде советских писателей, где он сказал, что партии не нужно диктовать писателю, ибо «писатель несет партию в своем сердце».

Киноискусство, в силу своей массовости, было выделено партией, великим Лениным среди всех искусств как наиболее важное. В течение всей сорокалетней советской эпохи деятели киноискусства в повседневной практике ощущали заботу партии о развитии нашего кинематографического дела.

Партия видит в кинематографии своего близкого и деятельного помощника в той огромной воспитательной работе, которую она повседневно ведет в народе, в особенности среди молодежи.

И мы гордимся каждым своим вкладом в это общенародное дело.

Каждый киноработник, приступая к своей новой работе, задает себе вопрос: что нового, прогрессивного внесет он в сознание своего народа об окружающей его жизни или истории?

Эта позиция больше всего отличает советского работника кино от деятеля буржуазного кино, в котором гуманистическое начало отнюдь не всегда, а в некоторых странах почти никогда не является обязательным условием для зарождения художественного замысла.

Гуманистическая основа нашего творчества диктует поиски соответствующей художественной формы.

В опровержение бродячей идейки о закоснелости художественной формы в лагере социалистического реализма один только истекший год показывает, что у нас появляются произведения, остро различные по своей форме. Такие картины, как «Летят журавли», «Коммунист», «Высота», «Дом, в котором я живу», «Лурджа Магданы», «Сорок первый» и другие, показывают, что к сорокалетию Советской власти наши художники пришли не с пустыми руками. Во всяком случае, при сопоставлении всех названных картин очевидно, что каждая из них несет в себе яркий отпечаток неповторимой и своеобразной творческой индивидуальности своего создателя. Другое дело, что все эти фильмы реалистичны, что в них вы не найдете абстракционистского кривлянья, позерства и психопатологической клиники. Мы видим перед собой конечную цель своего труда—народ в зрительном зале, и жадно стремимся к одному—оказаться понятыми наибольшим количеством людей. Но это обстоятельство не мешает нам проявить свою индивидуальность. Наоборот, оно заставляет нас выразить всю полноту своих собственных мыслей и чувств.

Никто не скажет, что все развитие нашего киноискусства шло единым потоком, без каких бы то ни было споров, разногласий, теоретических столкновений и ошибок. Будучи в первую очередь связан с литературой, кинематограф ощутил на себе все влияния, так или иначе отразившиеся на ее развитии.

На нашем киноискусстве, в том числе на таких его передовых революционных художниках, как Вертов, Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко и другие, сказалось в свое время влияние формалистических концепций. Преодолевая это влияние, они создавали лучшие свои фильмы. И в тех спорах, которые идут сейчас вокруг советского киноискусства 20-х годов, ясно наметились две противоположные концепции. Если нам это искусство дорого тем, что оно поднималось до создания великих, подлинно народных произведений, проникнутых пафосом революционного преобразования мира, то врагам социалистического реализма важны только его ошибки и заблуждения. Не случайно некоторые критики социалистического реализма ополчаются против ясного по мысли и чеканного по форме фильма «Александр Невский», созданного

Эйзенштейном накануне Отечественной войны, фильма исторически правдивого, глубоко патриотического и вместе с тем исключительно актуального в предвоенной обстановке конца 30-х годов. Их, очевидно, не устраивает отчетливая политическая направленность этого фильма, и они видят в нем проявление «культа личности». Впрочем, атаки на метод социалистического реализма сейчас постоянно прикрываются критикой культа личности, и о влиянии этого культа на наше киноискусство стоит сказать особо.

В важнейшем партийном документе—статье тов. Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа»—верно и точно сформулирована зависимость определенного периода в развитии нашей литературы и искусства от культа личности.

После XX съезда партии, так высоко поднявшего дух ленинской партийной демократии, в нашей печати много писалось о влияниях, оказанных на нашу литературу и искусство культом личности. Однако не следует забывать, что и в эти годы, наряду с произведениями, шаблонно изображающими героя на фоне безликого народа, рождались вещи живые, оставившие неизгладимый след в развитии нашей социалистической культуры. До сих пор не сходят с экранов «Сельская учительница», «Мичурин», «Подвиг разведчика», «Тарас Шевченко», «Повесть о настоящем человеке», «Секретарь райкома», «Радуга». Следует также понять, что культ личности, отразившись на многих произведениях, далеко не всегда мог зачеркнуть их живое содержание, все то богатство жизненных наблюдений, которое вложили в них художники. Ошибочные в какой-то мере, такие фильмы не утратили полностью своего художественного значения. И только отдельные фильмы, подобно «Незабываемому 1919 году», специальной задачей которых являлось утверждение культа личности, были действительно ошибочными в самой своей основе.

XX съезд партии тем и значителен, что он смело, откровенно вскрыл все трудности и ошибки этого периода, с тем чтобы уже больше к этим ошибкам не возвращаться.

Однако не все художники нашего социалистического лагеря, и внутри Советского Союза и вне его, сделали верные выводы из решений XX съезда. Нашлись такие, которые из-за деревьев не увидели леса и смелый, критический анализ допущенных ошибок восприняли как сигнал к своеобразной ревизии важнейших принципов социалистического искусства. Появились произведения, в которых художники утеряли историческую перспективу, забыли, с кем и за что они воюют, и, в результате своей политической близорукости и под влиянием личных нервных рефлексий, с опасной легкостью готовы были свалить все в одну кучу.

Роман Дудинцева, например,—явление литературное и, казалось бы, не имеющее непосредственного отношения к кинематографическим проблемам, однако настолько характерное, что на нем следует остановиться. Роман этот написан рукою несомненно одаренного человека, человека наблюдательного, но желчного. И вот это последнее обстоятельство отразилось как на замысле, так и на воплощении.

Хотел того Дудинцев или не хотел, его герой—одиночка и позер—противостоит всей логике и практике нашего социалистического мира, построенного прежде всего на коллективной спайке и коллективной воле. Сам того не ведая, Дудинцев своим произведением утверждал позиции культа личности,—и то обстоятельство, что герой его не вождь, не полководец, а всего лишь инженер Лопаткин, по сути ничего не меняет в самой концепции.

Ведь если поверить Дудинцеву, то судьба изобретенной его героем Лопаткиным труболитейной машины отражает мрачный застой в советской экономике, да и не только в экономике. Читатель романа легко угадывает, что сам Лопаткин, его хождение по мукам, его труболитейная машина—только аллегория, за которой следует читать, что всякую новую научную или техническую мысль ожидают неодолимые трудности в обществе закоснелых бюрократов и карьеристов.

Искусство поверяется жизнью. А жизнь показала, что в Советской стране наука и техника движутся семимильными шагами, что советские ученые, советские изобретатели показывают пример мировой науке и технике. Пока герой Дудинцева, в виде вызова всему советскому миру поедая картошку, изобретал и продвигал свою машину, советская наука сумела создать межконтинентальную баллистическую ракету, запустить два искусственных спутника Земли, продемонстрировав перед всем миром истинный пафос планового, социалистического решения сложнейших научных и экономических проблем.

Так обстоит дело в области изобретательства и науки. Что же касается всей личной истории Лопаткина с его разнообразными жизненными столкновениями и переживаниями, то здесь не столь критическое, сколь желчное перо Дудинцева завлекло его в очень подозрительные обобщения.

Как-то один писатель, человек мудрый, честный и добрый, сказал по поводу злоязычного приятеля: «Беда его в том, что он способен видеть человека только в спину, а человека следует рассматривать все же в лицо».

Показав своих героев со спины, Дудинцев, надо думать, очень потрафил всем критикам и критиканам как социалистического реализма, так и самой социалистической действительности.

Но мы отвлеклись от кинематографа,—правда, отвлеклись не случайно, так как связь литературы и кино неразрывна.

Кинематографическое искусство—коллективное, и в этом его огромная сила. Здесь творчество литератора умножено на творчество режиссера, который делит свою работу с художником, оператором, композитором, артистами.

Талант коллектива, его жизненный опыт, чувство правды помогают руководящему художнику—режиссеру найти свой живой и верный голос.

Трудности творчества в области современной темы особенно велики—художник-реалист знаком с ними в особенности.

Глядя на абстракционистскую живопись, мы не знаем, сколько душевных усилий, самопроверок, взлетов и падений пережил живописец, прежде чем шлепнуть мокрой кистью по загрунтованному холсту. Но когда искусство рассчитано на понимание миллионов людей, имеющих свой жизненный опыт, свое устойчивое представление о реальной действительности, свои жизненные цели, порою за цели эти проливших свою кровь, потерявших своих близких, то здесь удалое легкомыслие—плохой советчик. Многое приходится сличать, проверять и не только вовне, но и внутри себя. И прежде чем, указав перстом на то или иное явление, заявить—«Здесь корень зла!», не вредно бывает, как говорится, посчитать до десяти, утихомирить желчь и пыл, порою зачеркнуть написанное да написать еще раз, что, к слову сказать, завещали нам классики всех стран и народов, не ленившиеся по многу раз переписывать свои строки и страницы, ибо чувство ответственности перед народом—главное чувство художника—ни на минуту не покидало их.

Как известно, в конце сороковых и в начале пятидесятых годов в нашей кинематографии выпускалось мало художественных картин. Это обусловливалось целым рядом причин, среди которых влияние культа личности занимало не последнее место. Неверная установка на создание только крупных, в большинстве исторических, батальных и историко-биографических произведений, привела к тому, что тема жизни, труда и борьбы рядового человека-труженика была отодвинута на дальний план.

В производстве были заняты только опытные мастера, сокращенные планы производства не давали места молодежи.

В последние годы, в особенности в период после XX съезда партии, начался заметный количественный и качественный рост нашей кинематографии. Неизбежное на первых порах засорение потока выпускаемых нашей кинематографией картин—явление временное. Оно объясняется и новизной задач кинематографии, резко расширившей круг своих тем, и еще недостаточной опытностью той многочисленной творческой молодежи, которая только сейчас пришла к самостоятельному сценарному и режиссерскому творчеству.

Общество, таившее в себе огромные резервы неиспользованных сил, выдвинуло из своих рядов поистине талантливую творческую молодежь. Появились новые имена режиссеров, сценаристов, операторов, художников, уже сейчас давших зрителю интересные произведения, позволяющие ждать от них в дальнейшем еще более значительных и зрелых успехов.

К этой новой поросли принадлежат режиссеры Ростоцкий, Самсонов, Егоров, Швейцер, Сегель, Кулиджанов, Невзоров, Рязанов, Чухрай, Победоносцев, Алов, Наумов, Ордынский, Розанцев, Миронер, Хуциев, Венгеров, Абуладзе, Чхеидзе и многие другие. Список достаточно обширный, а он, между тем, далеко не охватывает всю молодежь, которая сумела заявить о себе своей первой работой. Он тем более не включает тех молодых режиссеров, которые сейчас трудятся над своей первой постановкой или же еще не заявили о своих возможностях в поставленных ими фильмах.

За эти же годы поднялась смена кинематографических актеров. Список их настолько обширен, что я даже не рискую приводить здесь имена: с тем чтобы не обидеть добрую половину талантливых людей, на перечисление которых мне просто не хватит места.

Это характеризует тот широкий, всенародный подъем творческих сил, которым отмечен весь период жизни советского народа после XX съезда КПСС.

С другой стороны, это характеризует утверждение в сознании творческой смены метода социалистического реализма, широко открывающего ей дорогу в жизнь и в искусство.

Ведь одной из важнейших черт метода социалистического реализма, несомненно, является его направленность к современности. И не случайно лучшая часть картин, вышедших из рук нашей кинематографической молодежи, посвящена острым проблемам современности. Такие картины, как «Земля и люди», «Чужая родня», «Весна на Заречной улице», «Человек родился», «Дом, в котором я живу», по-настоящему веселая и острая комедия «Карнавальная ночь», характеризуют умонастроения нашей молодежи, ее зоркость, наблюдательность, живой, верный анализ того или иного жизненного явления и прежде всего ее здоровый творческий оптимизм, выражающий самый дух советского образа жизни.

Заметно оживилась кинематографическая жизнь союзных республик—и там подала голос молодежь. Появились такие картины, отмеченные незаурядным дарованием, как «Павел Корчагин», «Лурджа Магданы», «Наш двор», «Салтанат», «Крутые ступени», «За лебединой стаей облаков», «Весенние заморозки».

Все перечисленные картины радуют прежде всего разнообразием творческой манеры и в режиссуре, и в актерском мастерстве, и в работе операторов и художников.

Основным тематическим руслом фильмов последних двух лет являлась современная действительность, однако и историческая тема, и экранизация классических произведений нашли свое воплощение в работе мастеров и молодежи—будь то «Дон-Кихот» Г. Козинцева, «Отелло» С. Юткевича, «Попрыгунья» С. Самсонова, «Сестры» Г. Рошаля или «Сорок первый» Г. Чухрая.

Черты социалистического реализма в художественном раскрытии истории определяют успех исторического фильма у народа. Чем дальше художник уходит от исторической схемы, чем глубже он стремится проникнуть в конкретные жизненные связи, определившие тот или иной исторический процесс, чем взыскательнее он подходит к познавательной стороне своего творчества, тем выше получаются художественные результаты, ибо зритель выносит из кинотеатра не только общее внешнее представление о той или иной эпохе, он обогащается знанием предмета во всяком случае на уровне знания самого художника.

●

Здесь уместно коснуться вопроса о специфике искусства, вопроса, который всегда привлекал внимание нашей творческой общественности, а в особенности—в последние годы. Вопрос этот и ныне вызывает оживленную полемику. Стремление наших марксистов-искусствоведов выделить область специфики искусства более чем понятно и обусловлено всем развитием марксистской эстетики как науки.

Верно, что искусство, как способ познания мира, отличается от науки—иного способа познания мира. Но думается, что сила революционного искусства, опирающегося на метод социалистического реализма, как раз более всего в его познавательной природе, неотделимой от его общих гуманистических задач.

Верно также, что искусство, в отличие от науки, оперирует человеческими переживаниями, воздействуя не только на разум, но и на чувства.

Но можно ли в силу этого сделать заключение, свободное от мистики, что разум при столкновении с явлениями искусства уступает место некоему иному центру восприятия, который аллегорически называется сердцем?

Стремление свести к чисто эмоциональному восприятию жизни все содержание произведений искусства, мне кажется, принижает художественное творчество. Искусство знает особую форму познания жизни — образную, но и эта форма рождается в результате глубокого исследования жизни художником и только тогда помогает верному пониманию жизни читателем или зрителем.

Между тем в спорах вокруг проблем литературы и искусства, особенно киноискусства, вокруг теории «бесконфликтности» немало было сказано горячих слов, если не прямо отрицающих, то умаляющих познавательное начало в искусстве.

В частности, в кино поэтическое начало противопоставляли прозаическому, забывая исчерпывающую формулу Белинского об извлечении поэзии жизни из прозы жизни, как высшей цели искусства; предавался забвению гигантский опыт всей про-

грессивной литературы и искусства, хотя по этому поводу классики марксизма высказали свою абсолютно ясную точку зрения.

Достаточно обратиться к оценке творчества Льва Толстого В. И. Лениным или творчества Бальзака Марксом, называвшим Бальзака «доктором социальных наук».

Предавалось забвению то обстоятельство, что сочинить «Войну и мир» или многотомную «Человеческую комедию» можно было только на основе глубочайшего исследования своего художественного предмета.

Предавалось забвению то обстоятельство, что, например, концепция Пушкина в «Борисе Годунове» в плане историческом намного опередила свою эпоху. Забывали о том, что для понимания деятельности Петра Первого роман Алексея Толстого давал много нового и важного не только читателям, но и историкам.

Думается, что в том-то и сила метода социалистического реализма, что он наследует опыт гуманистической литературы и искусства, для которых позиция высокой ответственности за верное, научно обоснованное раскрытие жизненного факта всегда являлась обязательной.

Если говорить о недостатках произведений, которые выдвигаются противниками нашего метода как доказательство его нежизненности, то произведения эти как раз более всего уязвимы в силу своей поверхностности, слабого знания художником избранного им жизненного материала, легкомысленного, обывательского его раскрытия.

И сколько бы ни рядилось такое произведение в «эмоциональные» одежды, если оно не ставит своей задачей раскрыть читателю или зрителю объективное содержание события, факта, явления, закономерность их связей со всем развитием жизни, если художник не стремится обогатить читателя или зрителя углубленным знанием своего предмета, его произведение не оставит глубокого следа и не может быть причислено к произведениям социалистического реализма.

Другое дело, что, в отличие от науки, художник вносит в раскрытие факта помимо рационального, логического начала свою страсть, свое личное восприятие изображаемой им жизни, где элементы гиперболы, обострения, смелого обобщения являются его неотъемлемым правом. Но эта страсть, эта индивидуальность восприятия тем более глубоки и впечатляющи, чем более они исходят из верного, научного понимания художником закономерности развития жизни в ее разнообразных и противоречивых связях.

В этом смысле образцом реалистической прозорливости и глубокого понимания жизни по сию пору остается фильм «Чапаев».

Герой картины «Чапаев» выступает как сознательный борец за новый мир, нимало не приукрашенный по произволу художника, со всем грузом противоречий, свойственных его цельной, самобытной натуре.

В литературе блистательным примером художественного подвига является «Тихий Дон» М. Шолохова. Здесь налицо строгая, поистине научная концепция в раскрытии многосложного периода первых лет великой революционной ломки.

Последовательная потеря всех своих жизненных позиций героем романа Григорием Мелеховым, разумеется, не есть результат рокового стечения обстоятельств, а закономерная трагическая судьба одиночки, ищущего «свою правду» вопреки общенародной правде.

С другой стороны, если обратиться к диалектике образа Михаила Кошевого, то внешнее проявление его жестокости, непримиримости, порою ранящее сердце читателя, в конечном итоге приводит к глубокой и верной мысли о справедливости законов революции в период решающей схватки со старым миром. И гуманизм Кошевого для внимательного читателя никогда не останется тайным и скрытым,—он выступает во многих и многих связях и деталях его повседневного бытия.

И когда вы дочитываете книгу, то неизбежно оцениваете ее и ретроспективно и перспективно: вы вспоминаете весь трагический путь Мелехова и сквозь горький туман этой судьбы видите начало нового мира, во имя которого было пролито столько крови и слез.

Я обратился к этому литературному примеру вследствие того, что для меня он уже сейчас пример кинематографический. Не мне судить о достоинствах поставленного мною в содружестве с большим коллективом трехсерийного фильма «Тихий Дон». Но, как художник, я не могу пройти мимо опыта, который дала мне эта работа.

●

Стремление к прекрасной ясности в художественной форме—важнейшая мерка реалистического искусства—характерно и для всех значительных произведений мировой кинематографии.

Я нарочито беру это положение расширительно, так как мир знает отличные образцы реалистического искусства, вышедшие из рук прогрессивных художников-реалистов всех стран.

Тут можно вспомнить такие отличные произведения, как картины Чаплина, Кинга Видора—«Хлеб наш насущный», «Цитадель»; Джона Форда—«Как зелена была моя долина», «Гроздья гнева», «Табачная дорога»; картины француза Ренэ Клэра или итальянцев Де Сантиса, Джерми, Де Сика.

Список этот может быть бесконечно расширен за счет произведений режиссеров стран лагеря социализма.

Стремление к прекрасной ясности характеризует эти произведения прежде всего в силу того, что, поднимая большие гуманистические вопросы, они говорят о народе и для народа.

Не надо повторять, что задачи эти лежат в основе творчества советских художников, твердо стоящих на позициях социалистического реализма.

Но в формуле «прекрасная ясность» понятие «прекрасная» не менее значительно, чем понятие «ясность».

Мировая эстетика знает целый ряд определений прекрасного. Однако, если руководствоваться даже одной из формул «прекрасное есть жизнь», много соподчиненных выводов должен сделать для себя каждый художник-реалист.

Жизнь—понятие всеобъемлющее, с бесконечным множеством различных аспектов.

Кинематографическое искусство наиболее приближено к жизни. На первый взгляд такое утверждение звучит парадоксально, так как изображение жизни кино дает в виде отражения на полотне экрана образов, запечатленных на кинематографическую пленку. Казалось бы, что театр, где зритель непосредственно наблюдает действия живых людей—актеров, стоит ближе к жизни.

Однако искусство кинематографа, бесконечно обогатившее свои средства отображения действительности благодаря появлению монтажа, затем звука, цвета, широкого

экрана со стереофонией, синерамы и т. п., дает художнику безграничные возможности в раскрытии сложнейших жизненных процессов перед глазами зрителей.

Год за годом разрабатывало киноискусство свой выразительный поэтический язык, и сейчас поистине нет такого образа, рожденного фантазией художника, который не мог бы найти своего живого поэтического воплощения на экране.

С горечью следует заметить, что часто нас еще сковывает лень, и это приводит нас к привычным стандартам в решении мизансцен и живописной задачи, звуковой и монтажно-ритмической композиции фильма. Мы нередко соглашаемся на информационный минимум в выборе художественных средств, забывая, что величие подлинной ясности и простоты языка всегда является результатом многосложного и взыскательного труда.

Дух приблизительности часто еще дает себя знать в разработке художником материала.

Здесь уместно, хотя бы кратко, коснуться некоторых стилевых направлений, сложившихся за последние годы в Италии, Франции и ряде других стран.

Черты итальянского неореализма в тридцатых годах были в какой-то мере предвосхищены практикой советской кинематографии, а в последнее время находят в ней своеобразные отзвуки.

Как известно, итальянский неореализм имеет свою глубокую основу. Эстетически он был подготовлен тем специфически национальным итальянским направлением в критическом реализме, которое возникло во второй половине прошлого века под названием веризма. Родившийся в годы Сопротивления, неореализм тесно связан с народной темой, и лучшие произведения этого направления заинтересованно и сочувственно раскрывают миру драматическую судьбу простых трудовых людей Италии.

Итальянский неореализм, а вслед за тем и французская прогрессивная школа выработали свои стилистические приемы, острие которых направлено против коммерческой буржуазной кинематографии, создающей для зрителей некий иллюзорный мир.

Такая направленность эстетики неореализма, сама по себе благородная и верная, все же, разумеется, не позволяет с исчерпывающей полнотой решить все многочисленные вопросы, которые ставит жизнь перед художником-реалистом.

Мы понимаем, что условия, в которых приходится творить нашим итальянским и французским друзьям, резко отличаются от условий, в которых творим мы, на своей социалистической почве. Но все же мы считаем, что они останавливаются на полпути. Правдиво показывая действительность как некую данность, они порой не замечают ее развития.

Сейчас, когда советские режиссеры и сценаристы, в особенности молодые, так широко обратились к раскрытию повседневной жизни нашего человека, во внешнем облике некоторых советских картин появились черты, сближающие эти картины с фильмами итальянских неореалистов.

Само по себе это, разумеется, неплохо: киноискусство предусматривает самое широкое общение не только зрителей, но и самих художников, обогащающихся опытом друг друга. Но тут не следует забывать, что всякое творческое направление обладает и идейной направленностью и своей национальной сущностью.

При всей общности творческих принципов, роднящих художников-реалистов всех эпох и наций, искусство каждой нации неизбежно развивалось по своему, особому

пути. Здесь сказывались социальные, политические, географические и исторические особенности развития самой нации, ее уклад, традиции, темперамент.

И как раз все великолепие кинематографа, как истинного гения эпохи борьбы народов за мир, дружбу и взаимопонимание, заключается в том, что он представляет собой наиболее совершенное средство для узнавания одним народом другого со всей силой и непосредственностью зримых, впечатляющих образов.

Здесь познавательное начало, свойственное великому реалистическому направлению в искусстве, получает свое наиболее широкое применение.

Эстетические принципы, которые выдвигает итальянский неореализм, неотделимы от неповторимых особенностей современного итальянского уклада жизни, национального характера, самого воздуха Италии, цвета ее небес и земли. Они неотделимы и от идейных позиций художников-неореалистов. Относясь к этим эстетическим принципам с величайшией симпатией, мы не можем считать их все же и нашими принципами. Искусство нашей страны, так же как искусство всех стран социалистического лагеря, основывается на собственных исторически сложившихся художественных традициях, и в особенности на отчетливом понимании того обстоятельства, что человечество может и должно завоевать себе счастливое и достойное существование. И, право же, едва ли можно себе представить возможность серьезного эстетического и идейного воздействия необычайно интересной трагической картины Феллини «Дорога» на произведение, посвященное жизни и быту наших людей. Я уже не говорю о глубоком пессимизме талантливой работы Феллини, пессимизме не случайном, вызванном большими и горькими трудностями, которые переживает сейчас итальянское общество и из которых Феллини не видит выхода.

Но в том-то и своеобразие этого произведения, что в нем, как во всяком подлинно художественном произведении, содержание и форма неразделимы. Мы можем соглашаться или не соглашаться с этим произведением, спорить с ним или принимать его, но цельность его опровергнуть невозможно.

Когда же я вижу в фильмах некоторых наших молодых режиссеров картины быта, говор, манеру общения между людьми, чем-то уж очень напоминающие нам иные, дальние края, то у меня появляется если не раздражение, то во всяком случае недоверие. Я констатирую в этом случае либо наивное подражание моде, либо излишнюю восприимчивость молодого, еще не окрепшего творческого организма.

Мы утверждаем, что наше искусство—социалистическое по содержанию, национальное по форме.

И в этой емкой формуле сосредоточен большой и непреходящий смысл.

От «Броненосца «Потемкин» Эйзенштейна и «Матери» Пудовкина, через «Чапаева» и трилогию о Максиме, до наших дней легко проследить неразрывную линию развития нашего советского искусства. Линия эта развивается, модифицируется в связи с изменениями реальной исторической обстановки, но разве великолепный образ Ильи Журбина, созданный артистом Андреевым, не родствен в каких-то своих важнейших чертах образам русских рабочих в «Матери», в трилогии о Максиме? И таких примеров можно привести сколько угодно.

Думается, что какую бы широкую тему мы ни брали для кинематографического воплощения, в том числе и тему дружбы народов, особенности национального истолкования такой темы могут только украсить ее, обусловить действительно глубокий успех произведения не только внутри нашей страны, но и за ее пределами.

●

Искусство наше не существует вне времени и пространства. Советское искусство, в частности киноискусство, отражает в своих образах преломляющийся в сознании художника реальный мир со всеми его противоречиями. В этом мире сейчас, на наших глазах, происходит небывалая, гигантская борьба старого, отживающего, с новым, нарождающимся, борьба извечная, но выражающаяся сейчас в наиболее острой форме.

Мир социализма, насчитывающий ныне около миллиарда человек, имея своим гигантским преимуществом стройную научную систему своего развития, основанную на всем богатстве марксистско-ленинских идей, движется семимильными шагами вперед. Но было бы наивно думать, что старый мир готов сдать позиции без боя.

Центральный Комитет КПСС постоянно напоминает нам, художникам, об этом важнейшем условии реальной жизни. Документы XX партийного съезда, выступления Н. С. Хрущева по вопросам развития экономики и культуры, важнейший документ—«За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа»—мобилизуют деятелей нашей культуры, нашего искусства вокруг этого важнейшего вопроса.

В своей пропаганде—прямой или косвенной—старый мир пользуется пережитками капитализма в сознании людей. Он то пугает, то завлекает, то грозит, то заигрывает, вселяя сомнение в слабые, неустойчивые натуры, ищет благоприятную почву среди обывательщины и мещанства, которые, разумеется, не могли быть изжиты до конца за истекшие сорок лет новой, социалистической эпохи.

Ежедневно на сотнях тысяч зарубежных экранов юродствуют, кривляются, пожирают друг друга злые тени старого мира. Весь этот мутный поток обрушивается на голову человека, порой совсем неподготовленного к тому, чтобы отразить его. И порой такой зритель принимает всю эту мрачную фантасмагорию за чистую монету и строит свой иллюзорный мир, где идеалами являются свирепый Чистоган или крохотное счастье в утлом розовом мирке.

Выступая против этого ядовитого потока, мы еще часто в творчестве своем не проявляем достаточного чутья, достаточной мудрости и поэтому делаем, по сути говоря, полдела.

В конечном счете, зрители, даже самые разнообразные, самые пестрые по своему контингенту, способны и готовы искренне и глубоко принять и оценить настоящее искусство. Но, когда приходится пользоваться суррогатом, они, приспосабливаясь к нему, постепенно вырабатывают некие привычные (и в корне своем ошибочные!) нормы восприятия.

В решающей своей массе зритель отбрасывает антиреалистическое искусство, так как оно ничего не объясняет, ничего не дает ни уму ни сердцу. Думается, что наибольшую опасность представляет собой тот род искусства, надвигающийся на нас с далекого Запада, который ловко мимикрирует под реализм своими внешне доступными формами. При всем убожестве морали, идейной нищете, зоологичности отношений фильмы эти, как правило, опираются на точно разработанный сюжет. В них фальшь общего замысла прикрывается правдоподобием второстепенных, но умело выбранных подробностей.

И здесь хочется сделать упрек в первую очередь нашим сценаристам, драматургам и писателям, приходящим в кино, а вслед за ними и нам, режиссерам, в том, что эта сторона вопроса нас занимает далеко еще недостаточно.

Справедливо считая, что идеи наши сильны, мы бесконечно ослабляем их действие элементарностью, а порой и примитивностью их воплощения.

Полуторачасовой сеанс ставит перед художником кино, будь то писатель или режиссер, свои особые, специфические требования. И надо сказать, что в тридцатые годы эта сторона вопроса интересовала деятелей кино значительно больше, нежели в последнее время.

Непреклонная взыскательность в разработке сюжета и композиции фильма, умение находить точную, как пистолетный выстрел, афористическую форму, остро запоминающуюся деталь, точное монтажное построение,—то есть все те художественные элементы, которые делают фильм волнующим, захватывающим, надолго запоминающимся,—все это стало как бы необязательным при разработке темы.

Мы слишком легко принимаем из рук авторов сценарий, считая его уже готовым к производству. Здесь не следует путать требований идейно-художественного порядка с канцелярской робостью и нерешительностью, которой в минувшие годы были отмечены различные этапы прохождения сценария от автора к производству.

И особенно остро должен стать вопрос о языке.

После того как мне привелось работать над тремя сериями «Тихого Дона», пользуясь всем богатством шолоховского языка, с особой горечью я стал замечать всю языковую приблизительность, на которую соглашаются наши сценаристы и режиссеры.

Язык наших героев еще очень часто безлик и скучен. А где беден язык, там беден и образ. Отсутствует интонация—и вот уже рождается не искусство, а схема. Наши же противники как раз такого рода невзыскательные произведения выстраивают в ряд и двигают против нас, художников социалистического реализма.

Конечно, невозможно гарантировать всем нашим критикам, что каждое произведение, выходящее из нашей страны, будет отмечено сиянием гения,—но я уверен, что и ложная творческая позиция художника, развивающего фальшивую идею, никогда не может привести к созданию подлинно значительного произведения.

●

Советское киноискусство переживает сейчас новый и счастливый подъем. Это убеждение делит с нами, советскими художниками, весь советский народ, все советские зрители, для которых каждая наша ошибка и неудача—огорчение, каждый наш успех—радость и торжество. Ибо все мы—и художники и зрители—борцы единого фронта, строители социализма, помощники партии, люди, взявшие на свои плечи немалый груз ответственности за то, как будут развиваться дела на нашей земле.

Мы не склонны обольщаться этими признаками нового подъема в нашем искусстве,—напротив, нас убеждает в том, что мы стоим на верном пути, то обстоятельство, что среди советских художников сейчас, как никогда, поднимается дух взыскательности, взаимной требовательности, справедливой товарищеской критики. Для этого партия помогла нам создать свой творческий Союз, дала студиям, творческому активу все возможности для проявления самой широкой инициативы.

В нашу среду влились новые сотни молодых, в большинстве одаренных художников, и сейчас все зависит от нас самих.

Опираясь на доверие народа, на внимание партии, на свой творческий опыт, советские художники кино в дружной семье братских народов социалистических стран продолжают свой путь, открытый Октябрем.

С докладом о проблемах современной румынской кинематографии выступил директор Главного управления кинематографии РНР ГЕОРГ МАКОВЕСКУ.

Он рассказал о развитии молодого киноискусства Румынии, особенностью которого является отсутствие сложившихся традиций.

— Несколько лет тому назад мы приступили к созданию национальной кинематографии, начав фактически с нуля. Однако уже сегодня в работе над художественными фильмами ощущается несомненный прогресс...

Сегодня в центре современной жизни стоит социалистическая реальность. Вокруг нее развертываются самые живые и самые упорные споры всех порядков—экономического, социального, политического, нравственного. Человечество жаждет узнать первые данные этого опыта и рассмотреть их со всех сторон. Наше поколение—это поколение создателей революционного искусства, подходящих к жизни в духе социалистических идей о человеке, поколение художников, разбирающихся в вопросах жизни с дерзновением, критической остротой и присущим марксизму отсутствием предубеждений.

Наше время характерно также появлением нового великого героя—это рабочий, создающий все богатства земли и взявший на себя задачу опрокинуть старый мир и построить новый.

И следует сказать, что румынская социалистическая кинематография еще не показала на экране этого нового героя во всем его великолепии, во всей его духовной и нравственной красоте.

Рабочий класс имеет право быть представленным в наших произведениях гораздо лучше, ярче, чем это сделано нами до сих пор.

С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Ф. Эрмлер революционизировали мировую кинематографию, завоевали кинематографии первого советского государства рабочих и крестьян единственную в своем роде славу, рассказав миру о новой действительности и новых людях...

Главным недостатком произведений румынской кинематографии является не то, что они слишком мало похожи на остальную мировую кинематографическую продукцию, а, наоборот, то, что они на нее еще слишком похожи .Они еще недостаточно своеобразны, и это происходит потому, что мы еще слишком робко утверждаемся как носители идей нового мира...

Призванные показывать новое, наши фильмы не должны быть схематичными, приукрашенными, фальшивыми.

Мы должны широко раскрыть двери и окна студий, чтобы проникла в них жизнь с ее мощным дыханием и повергла бы на землю картонные декорации и театральные занавесы.

Однако мы не можем, как это было в польском фильме «Земля», приводить героев и зрителей к чувству безнадежности, внушать им горький скептицизм.

В докладе Г. Маковеску был поднят важный вопрос о правильном понимании национальной формы в киноискусстве, о национальной специфике, которая должна учитываться при совместных постановках.

В заключение своего доклада Г. Маковеску говорил о необходимости развивать сотрудничество между кинематографистами социалистических

стран в области теории и предложил приступить к изданию международного теоретического и информационного журнала на нескольких языках.

Режиссер КУРТ МЕТЦИГ (ГДР) говорил о значении Декларации и Манифеста Мира, принятых на Московских совещаниях представителей коммунистических и рабочих партий.

Освещая проблемы современной кинематографии ГДР, К. Метциг отметил вредное влияние на нее мелкобуржуазных идей.

— Переходный этап от капитализма к социализму полон для нас глубоких противоречий, усиливаемых еще и расколом Германии, неприкрытой реакцией, господствующей в другой части страны, и родимыми пятнами, оставшимися от капиталистического прошлого...

Искусство социалистического реализма, в основу которого положено марксистско-ленинское мировоззрение, является оптимистическим искусством в истинном и глубоком смысле этого слова, оно не приукрашивает действительности и потому способно вскрывать реальные перспективы в развитии общества. Эти перспективы, конечно, нельзя конструировать, сидя за письменным столом. Их можно увидеть, только изучая жизнь.

Отсутствие настоящего знания жизни и оптимизма является глубоким недостатком некоторых произведений новейшего кинопроизводства наших польских друзей. После просмотра такого фильма, как «Канал», зритель уходит подавленным, угнетенным.

Касаясь необходимости повышения художественного мастерства в киноискусстве, К. Метциг заявил:

— Несколько лет назад Михаил Ромм критиковал так называемую театрализацию киноискусства. Некоторые новые советские фильмы, а также такой, например, венгерский фильм, как «Карусель», ясно показывают, что социалистическое киноискусство преодолевает эти слабости и вновь эффективно применяет свои собственные выразительные формы и средства. Однако в масштабах всего кинопроизводства картины, обладающие яркой кинематографической формой, появляются редко. К сожалению, большую часть фильмов мы еще делаем очень стандартно, в худших театральных традициях.

С большим и обстоятельным докладом выступил на конференции чехословацкий режиссер ЭЛЬМАР КЛОСС. Он, в частности, сказал:

— Наша конференция происходит в необыкновенно богатое событиями время. Политический облик всего мира изменяется тем быстрее, чем решительнее побеждает социализм. В нашу эпоху перехода от капитализма к социализму решающее значение в процессе мирового общественного развития приобретает соревнование двух социальных систем; мы имеем в виду, конечно, соревнование не только в экономической области, но и в области культуры и просвещения.

Работники киноискусства стран социализма не могут оставаться пассивными наблюдателями этого процесса. Они безоговорочно присоединяются к требованиям широких масс народа—к борьбе за мир. И это обстоятельство должно проявиться в стремлении создавать сильное в идейном и художественном отношении, боевое социалистическое киноискусство, на ясном и понятном языке обращающееся не только к гражданам

наших стран, но и к народам капиталистических государств, которых оно способно увлечь и убедить.

При таком положении мы обязаны задать себе вопрос: насколько готово киноискусство стран социализма к выполнению своей задачи в деле соревнования двух социальных систем? Мы считаем, что в этом отношении у нас имеются значительные недостатки, о которых необходимо говорить открыто.

Очень важно в условиях современной жизни максимально увеличить количество картин, выпускаемых странами социализма, добиваясь при этом решительного улучшения их качества.

Большое внимание Эльмар Клосс уделил проблемам сотрудничества между кинематографиями братских стран—значению фестивалей, совместных постановок, конференций, развитию личных контактов между творческими работниками.

Болгарский делегат сценарист АНГЕЛ ВАГЕНШТАЙН отметил:

— Молодой болгарской кинематографии приходится преодолевать значительные трудности. В решении многих фильмов, особенно фильмов на современные темы, господствует схематизм, недоверие к новым, свежим художественным приемам и способам раскрытия действительности.

Схематические, вульгаризаторские формулировки в теории киноискусства появляются все реже, а когда появляются, встречают отпор. Но это больше в теории, в дискуссиях. Наша художественная практика лишь иногда может похвастаться свежестью в отдельных эпизодах фильмов, в целом все же носящих обычно признаки схематизма. Необходимо отметить также, что мы все еще находимся лишь на подступах к решению важнейших тем современности. До сих пор многие кинодеятели ориентируются в своем творчестве на темы из прошлого или экранизацию классики.

Примером для нас могут послужить шедевры, созданные советской кинематографией. Высокая художественность этих фильмов, перед которыми все мастера западного кино преклонили голову, явилась результатом пламенной, ясно выраженной коммунистической идейности, пропитавшей их насквозь. Коммунистическая идейность, наэлектризовавшая дух всех угнетенных и униженных во всем мире и указавшая им путь к освобождению, была блестяще выражена высоким художественным мастерством, с которым были созданы эти фильмы. Идейность и мастерство, партийность и художественность, лозунг и образ—эти две стороны социалистического реализма, которые некоторые сегодня пытаются не только разъединить, но и противопоставить, органически связаны, слиты в таких фильмах, как «Чапаев», «Тринадцать», трилогия о Максиме, «Мы из Кронштадта», «Депутат Балтики», серия ленинских фильмов. Как мы аплодировали, как радовались, как надеялись вместе с героями фильмов!

Разве схематизм, бесконфликтность, напыщенный пафос были врожденной болезнью социалистического реализма, его неотъемлемыми чертами? Никто не осмелится утверждать это, когда речь идет о шедеврах советского киноискусства. Вспомним, что и мастера итальянского неореализма часто говорили, что они учились и учатся у советских мастеров. Все ошибки советского кино, о которых мы до сих пор говорили, и в этом мы глубоко убеждены, являются не продуктом метода социалистического реализма, а следствием отклонений от него.

В докладе корейского делегата БАН ЧУ ЭНА был дан анализ современного состояния кинематографии Корейской Народно-Демократической Республики:

— Мы знаем, что у нас есть еще много неразрешенных вопросов и много недостатков. Но мы гордимся тем, что наши писатели и деятели искусства, опираясь на партийную политику, сплоченно посвятили все свои силы созданию подлинно партийного искусства.

В нашей литературе и искусстве не может быть никакого другого метода, кроме метода социалистического реализма. А если произведения, чуждые ему, и появляются, то это слабые произведения, которые не могут отвечать требованиям современности. Подобные произведения в большинстве случаев не выходят из рамок схематизма, формализма и хроникализма.

Есть люди, которые считают, что причина вялости, неувлекательности некоторых наших фильмов заключается в том, что авторы следовали принципам социалистического реализма. Как раз наоборот! Некоторые наши фильмы неудачны потому, что жизнь отображена в них схематично, неправдиво, значит, вопреки требованиям социалистического реализма.

Оценку произведению искусства следует давать, беря мерилом правду жизни. Верно ли отражена в искусстве жизнь? Это и определяет идейность и художественность произведения и его долговечность. И если наши сценарии и фильмы не могут взволновать или мало волнуют наших зрителей, то это результат того, что писатели и деятели искусства не смогли глубоко и всесторонне отобразить жизнь, как бы они ни кричали, что знают ее.

Польский режиссер АЛЕКСАНДР ФОРД во вступительной части своего доклада остановился на отдельных этапах развития польской кинематографии и охарактеризовал деятельность недавно созданных творческих коллективов.

— В первый период после войны, приблизительно до 1952 года,—сказал он,— годовая продукция польского кинопроизводства составляла в среднем 3—3,5 полнометражных художественных фильма. В 1953—1954 гг. нам удалось поднять ее до 7—8 фильмов в год. А в 1958 году предполагается выпустить не менее 15 фильмов.

Отметив важность «верного принципа служения киноискусства обществу» и остановившись на различных искажениях этого принципа, на попытках его вульгаризации, А. Форд далее сказал:

—Размышляя о будущем нашего народа, все мы считаем, что оно может быть только социалистическим будущим. Мы считаем делом нашей чести, чтобы сегодняшнее творчество польских кинематографистов в будущем было расценено как крупный вклад в дело строительства социализма.

Вместе с тем, касаясь конкретных творческих задач и путей развития современного киноискусства, А. Форд выдвинул ряд неправильных тезисов, встретивших справедливые возражения со стороны большинства участников конференции.

Критикуя то, что он назвал «официальной версией социалистического реализма», А. Форд выступил против выдвижения на первый план воспитательной функции произведения искусства. Глубоким и серьезным мыслям, высказанным самим же А. Фордом—о том, что передовое искусство служит обществу, делу народа,—явно противоречили его утверждения, что художник якобы должен нести ответственность за свое творчество только перед собой, но не перед народом и партией. «Настоящее искусство,—сказал А. Форд,—не может появиться, если художник чувствует, что он не что иное, как исполнитель чужих (?!) планов»...

В речи польского режиссера ЕЖИ КАВАЛЕРОВИЧА, наряду с верными положениями относительно роли и значения правдивого, реалистического искусства, содержалось также утверждение, что для Польши и для других социалистических стран метод социалистического реализма не является единственно возможным методом в искусстве. Он говорил:

— Сегодня мы видим в Польше место и для других художественных направлений. Прогресс нашего искусства складывается из направлений не только реалистических, но и абстракционизма, который повседневно влияет на нашу жизнь.

Высказанные А. Фордом и Е. Кавалеровичем ошибочные взгляды не нашли поддержки у делегатов конференции. Совершенно очевидно, что позиция, при которой искусство противопоставляется партии и государству, в условиях социалистического общества является позицией, несовместимой с задачами прогрессивного художника, который видит цель своего искусства, своей жизни в том, чтобы помогать народу в борьбе за социализм.

Достаточно обратиться к фактам из истории советского киноискусства, чтобы убедиться, что именно руководству партии оно обязано своими творческими успехами. Само собой разумеется, что служение интересам партии, государства, народа не только не «убивало» индивидуальность художника, а, наоборот, способствовало ее расцвету, помогая художнику глубоко и всесторонне, с подлинно марксистских позиций понять и оценить сложные явления окружающей его жизни. При этом, разумеется, художник никогда не ощущает себя исполнителем «чужих планов»—идеи партии являются и его собственными идеями, а дело народа—его собственным делом.

Показанная в дни конференции картина польского режиссера Мунка «Эроика» наглядно продемонстрировала ошибочность некоторых теоретических утверждений польских товарищей. В этой картине в искаженном, субъективистском плане изображены события, связанные с борьбой против гитлеровского нашествия. Картина «Эроика» вовсе не была расценена делегатами конференции, как произведение принципиально новаторское, разрушающее схематизм,—а именно такую, новаторскую роль отводили этой картине польские делегаты.

В докладе делегата китайской кинематографии ЧЕН ХУАНЬ-МЕЯ подробно говорилось о развитии киноискусства нового Китая.

— Большое влияние на китайское киноискусство оказало советское киноискусство. Его опыт и в дальнейшем будет руководящим примером в работе режиссеров, сценаристов, актеров и операторов Китая.

Лучшими нашими фильмами последних лет мы считаем такие, как «Дочери Китая», «Седая девушка», «Стальной солдат», «Разведка за рекой», «Моление о счастье», «Баскетболистка № 5». Эти картины завоевали любовь широких масс зрителей.

Мы всегда считали и считаем лучшим методом творчества метод социалистического реализма. Товарищ Мао Цзэ-дун говорит нам, что «революционный писатель или художник в Китае, писатель или художник, подающий надежды, должен идти в массы, должен надолго и безоговорочно, всей душой и всеми помыслами уйти в рабочие, крестьянские и солдатские массы, в самое горнило борьбы, к единственному, широчайшему и богатейшему источнику творчества, для того чтобы наблюдать, познавать, изучать и анализировать людей, общество, народные массы, все живые формы жизни и борьбы, весь исходный материал для литературно-художественного творчества. Только после этого можно переходить к процессу творчества». Мы считаем, что эти слова являются самой живой и глубокой трактовкой основ метода социалистического реализма.

Венгерский режиссер ЛАСЛО РАНОДИ в своем выступлении полемизирует с докладом А. Форда. Он говорит о необходимости вести борьбу на два фронта—против враждебных нам ревизионистских взглядов, а также против вульгаризаторства и догматизма.

Советский делегат заместитель начальника Управления по производству фильмов И. РАЧУК посвятил большую часть своего выступления совместным постановкам, которые являются важным вкладом в дело развития и укрепления дружеских связей с братскими странами социалистического лагеря.

— В 1958 году мы поставим совместно с кинематографиями стран народной демократии 18 художественных, 7 документальных, 6 научно-популярных и 1 мультипликационный фильм. В настоящее время все эти картины находятся в различных стадиях производства.

Намеченная программа достаточно широка и объемна. Но мы не хотим ограничивать себя только этими задачами. Наше творческое содружество должно быть еще более широким. Мы должны всячески разнообразить и обогащать творческие связи между нашими киноработниками.

Режиссер М. РОММ в своем выступлении критиковал румынский фильм «Маленькое происшествие». Эту картину, говорит М. Ромм, нельзя признать удачной: сюжет и образы ее примитивны, конфликт является надуманным.

М. Ромм подверг резкой критике польский фильм «Эроика», как произведение, в котором нет правдивого, реалистического изображения варшавского восстания.

В картине ГДР «Не забудьте мою Траудель», по мнению М. Ромма, много талантливых эпизодов, ярких, выразительных деталей, но есть и уступки мещанскому вкусу, неверно показан характер девушки. Стремление к «кассовому» успеху снизило художественное значение картины.

— Социалистический реализм,—сказал М. Ромм,—будет существовать вечно, развиваясь, впитывая и осваивая все лучшее, все передовое, что будет накапливать опыт

мирового кинематографа. И задача состоит не только в том, чтобы теоретически обосновать основные черты метода, а в том, чтобы утверждать его полноценной, яркой художественной практикой.

Чехословацкий делегат профессор А. БРОУСИЛ посвятил свою речь значению Карлововарского фестиваля, как «фестиваля мира».

Советский делегат режиссер Г. КОЗИНЦЕВ говорил о том, что нашу позицию в искусстве должна прежде всего определять партийность художника.

— Человек—вот предмет искусства. Это ясно всем. Но за понятием *человечности* часто стал прятаться сентиментализм: разговор о жизни с конфеткой во рту. Мещанская умиленность стала пробираться в наше искусство, прикидываясь человечностью. Человечностью пробуют оправдать и патологический индивидуализм, презрение к народу.

Понятие «человечность» вовсе не заменяет понятие «глубина содержания». И вот об этом хочется вместе подумать и, может быть, поспорить.

Показ маленького человека не должен приводить к маленькому мышлению художника. А это, к сожалению, случилось в румынском фильме «Маленькое происшествие»—о колхозном механике. Меня огорчила больше всего не театральная игра актеров и не вялый сюжет, но отсутствие мысли. Именно поэтому сюжет оказался вялым, а игра театральной.

Это хорошо, что мы стали показывать на экране маленькие истории обычных людей. Но нельзя забывать, что за этими маленькими историями стоит большая история человечества. Именно в этом и заключалась сила наших лучших произведений. В них не было мелкого, пустякового, анекдотического. Даже крохотная жизненная черта, отраженная в них, становилась большой и важной.

Коляска с ребенком, катящаяся по ступеням одесской лестницы в «Броненосце «Потемкине», стала действующим лицом истории. Она покатилась не только потому, что убили мать, которая везла эту коляску. Гнев и боль художника, думающего о жизни людей, заставили ее двинуться, покатиться, превратиться в участника исторической трагедии.

В подлинном искусстве есть детали, но нет мелочей.

Старый живописец некогда написал в своем дневнике: «художник хочет изобразить *скалы и море*, а получается *камень и вода*». Вот в чем беда.

Нет художника без желания создать образы скал, высоких небес, бескрайних просторов моря. Но, увы, без большой мысли получаются даже не камень и не вода, а камешек и лужа.

Профессор кинотеоретик ЕЖИ ТЕПЛИЦ (Польша) выступил в защиту фильма «Эроика», полемизируя с выступлением М. Ромма.

Директор ДЕФА АЛЬБЕРТ ВИЛЬКЕНИНГ говорил преимущественно об организационных формах международного сотрудничества в области кино.

Чехословацкий делегат режиссер ОТАКАР ВАВРА отметил в своем выступлении необходимость творческого экспериментирования. Приводя примеры фильмов «Тихий Дон», «Сорок первый», «Летят журавли», он говорил о подъеме современной советской кинематографии. О. Вавра закончил

свое выступление предложением о том, чтобы был учрежден специальный орган, который обеспечил бы постоянную связь между кинематографистами социалистических стран.

Украинский кинорежиссер Т. ЛЕВЧУК остановился на современном состоянии национальных киноискусств братских народов СССР, расцветающих благодаря осуществлению ленинской национальной политики.

Польский делегат ЕЖИ БОССАК предложил обмениваться творческими работниками—режиссерами, операторами, актерами—не только при совместных постановках, но и всякий раз, когда в этом возникает необходимость. Большую роль в этом должны сыграть Союзы работников кино.

Болгарский поэт и кинодраматург ВАЛЕРИЙ ПЕТРОВ в своем выступлении критикует польские фильмы «Канал» и «Эроику».

— В «Эроике» уплачена дань пристрастию к необычным, странным, несколько патологичным ситуациям и характерам. А жаль, потому что на основе хорошей сценарной идеи одной из новелл фильма могло быть создано волнующее, интересное произведение.

Склонность к патологии видна также в фильме «Канал». Только здесь, в Праге, мы из разговоров узнаем, что он представляет собой обвинение организаторам варшавского восстания. Но кто у нас подозревал об этом? Кто на Западе поймет правильно этот фильм? Товарищ Теплиц высказал мнение, что нечего бояться фильмов, трудных для понимания. Он даже сказал, что прогресс искусства отмечается именно такими, трудными для понимания произведениями. Мы не против фильмов «замедленного действия», но мы с ним не согласны. Вершины в искусстве никогда не бывают неясными, наоборот, они всегда чисты и ясны по своей основной мысли. Это особенно касается кинематографии. А мастерски поставленный фильм «Канал» является неясным по мысли и таким же гнетущим, как свод подземного канала, в котором развивается его действие, таким же безвыходным, каким является сам канал. В этом фильме чувствуется надрыв, напоминающий работы Клузо. Мы знаем о неприязни польских товарищей к внешней плакатности, помним ганнибалову клятву, которую они дали: «никогда больше лозунгов!» Но мне кажется, что существует опасность довести борьбу против напыщенного пафоса, против голого лозунга до абсурда, до снижения наших больших идей, до отказа от их выявления.

Советский делегат Л. ПОГОЖЕВА призывала соединять на подобных конференциях кинематографистов теоретическую дискуссию с анализом конкретных явлений киноискусства. Касаясь затронутой в ходе дискуссии проблемы индивидуальности и индивидуализма в искусстве, она сказала:

— Борьба за творческую индивидуальность художника необходима. Никого не может радовать стандартное, серое искусство. Но мы бы хотели, чтобы наши польские товарищи не оказались защитниками философии и эстетики индивидуализма. Абстракционизм в живописи, подчеркивание в произведениях литературы и кино лишь мрачных, тяжких сторон жизни и при этом равнодушное убеждение, что борьба с ними бессмысленна, что «таковы люди, такова жизнь»—все это расчленяет мир, разъединяет людей и уже поэтому не может служить делу народа, делу социализма. Мы против утверждения, что художник кроме ответственности перед самим собой не несет высшей ответственности—перед народом.

Китайский делегат критик ЧЕН ИН говорил об укреплении в Китае ленинских партийных принципов руководства искусством. «Это необходимо,—сказал тов. Чен Ин,—во имя развития метода социалистического реализма, во имя борьбы против буржуазной идеологии и ревизионизма, которые проникают в Китай».

Югославский наблюдатель ИОВАН РЕРИ рассказал о современном положении в кинематографии Югославии и выразил удовлетворение работой, проделанной на конференции в Праге.

Чехословацкий делегат доцент ФРАНТИШЕК ДАНИЭЛ высказал мысль о необходимости создания ряда теоретических работ по вопросам восприятия зрителем произведений киноискусства, о творческой фантазии и т. д.

Румынский кинокритик КАТЕРИНА ОПРОЮ затронула важный вопрос о состоянии критической мысли в киноискусстве, о необходимости иметь киножурнал социалистических стран, который помогал бы обмену мнениями между кинематографистами, на страницах которого ставились бы вопросы общетеоретического и практического характера. Другой румынский делегат—профессор ОВИД ГРОМАЛЬНИЧАНУ—посвятил свою речь критике дидактизма в искусстве.

Затем выступил советский делегат И. ПЫРЬЕВ. Он сказал:

— Наша конференция есть своеобразная историческая веха на пути дальнейшего развития киноискусства стран социализма и начало планомерной консолидации его творческих, технических и организационно-производственных сил.

Впервые за долгие годы мы, представители тринадцати стран, съехались в этот прекрасный и гостеприимный город, чтобы в дружеской обстановке откровенно поговорить о всех волнующих нас проблемах, показать друг другу свои последние работы и наметить пути, по которым мы должны идти дальше в своем творчестве.

И весьма отрадно отметить, что, вопреки ожиданиям некоторых враждебно настроенных к нам деятелей буржуазного киномира, конференция наша продемонстрировала единство взглядов и единство мышления в основной, идейно-принципиальной части.

И если здесь еще не вовсю разгорелись дискуссии и споры по конкретным фильмам и отдельным творческим направлениям, то это только потому, что конференция наша первая, и в ней, естественно, большее место заняли доклады теоретически-декларативного и информационного характера, да к тому же и картин для показа привезено было еще мало. А многие из нас только впервые увидели друг друга.

Большое место в своем выступлении И. Пырьев уделил деятельности Союза работников кинематографии СССР.

— Союз наш, как нам кажется, должен сыграть исключительно важную роль в дальнейшем движении вперед всего советского киноискусства и в творческой жизни каждого художника.

Основная задача нашего Союза—сплотить в себе и вокруг себя всех творческих и научных работников советской кинематографии и всемерно бороться за высокий идейный, художественный и технический уровень наших картин.

Одной из своих главных задач Союз считает установление более тесных творческих связей с кинодеятелями стран социалистического лагеря и прогрессивными кинематографистами всего мира.

Вот почему мы приветствуем предложение тов. Клосса и тов. Маковеску об установлении сотрудничества между нами в области теории и критики и об издании теоретического информационного киножурнала стран социализма, печатаемого на нескольких языках. Мы приветствуем также и предложение польской делегации о принципах совместной творческо-производственной работы. Нам также кажется, что было бы весьма полезным, если бы наши друзья по искусству в порядке обмена посылали нам свои фильмы и почаще приезжали к нам со своими картинами.

Нам надо чаще встречаться, товарищи, и откровенно беседовать друг с другом о нашем искусстве и честно высказывать свое суждение о той или иной картине. Ведь ни для кого здесь не секрет, что у нас зачастую вместо критики бывают только взаимные реверансы, которые иногда объясняются дружескими чувствами. Но ведь настоящая дружба прежде всего искренна и всегда взыскательна. Ненужные же реверансы и излишние комплименты только дезориентируют и художника и зрителя, мешая им правильно оценить и объективно разобраться в удачах и неудачах произведения.

Ведь куда легче было бы, например, во имя наших дружеских чувств наговорить комплименты плохому польскому фильму, показанному здесь на конференции, но этим самым мы оказали бы нехорошую услугу и режиссеру этого фильма, по всей вероятности, способному человеку, и польской кинематографии, и всему нашему общему делу.

В заключительной реплике советский делегат С. Герасимов выразил глубокое чувство благодарности чешским товарищам за организацию конференции, которая добилась в своей работе серьезных положительных результатов.

●

На последнем заседании было принято коммюнике, в котором говорится о значении проделанной работы, о дальнейших планах сотрудничества в области кинематографии, о необходимости ежегодно собираться для обмена мнениями по актуальным вопросам киноискусства.

Конференция, значение которой велико, ибо она положила начало консолидации творческих сил киноискусства социалистических стран, не избежала, однако, некоторых организационных ошибок. Будущая, вторая конференция, которая соберется осенью 1958 года в Бухаресте, должна начаться просмотром новых фильмов и ознакомлением с письменными докладами делегатов, участвующих в работе. Только после этого возможна плодотворная, широкая дискуссия, живое столкновение мнений—дружеские споры по принципиальным теоретическим и творческим вопросам. Предварительно проделанная работа даст для этого необходимую основу.

Конференция в Праге продемонстрировала единство по многим вопросам развития киноискусства, она показала также желание ее участников на более высокой основе вернуться к обсуждению многих важных проблем, для того чтобы совместными усилиями двинуть вперед киноискусство социалистических стран.

К ДЕКАДЕ ГРУЗИНСКОГО ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ В МОСКВЕ

СЕГОДНЯ И ЗАВТРА

Беседа с министром культуры Грузинской ССР Д. Чхиквишвили

К декаде грузинского искусства и литературы в Москве—радостному празднику художественной культуры нашей республики—кинематография Грузии приходит с определенными успехами. Это видно хотя бы из того, что при подготовке программы показа фильмов в дни декады мы имели возможность выбора. За последние годы (с 1954 года) создано 16 полнометражных художественных картин. В их числе—фильм «Лурджа Магданы», получивший премии на Международном фестивале в Канне и на фестивале в Англии, «Наш двор», удостоенный золотой медали во время VI Международного фестиваля молодежи и студентов в Москве, две серии «Тайны двух океанов», отмеченные на фестивалях в Дамаске и в Италии, а также фильмы, с интересом встреченные зрителями,—«Стрекоза» (1954), «Они спустились с гор» (1955), «Заноза» (1956), «Тень на дороге» (1956) и другие.

В 1957 году студией «Грузия-фильм» созданы четыре художественные картины: «Я скажу правду» (постановка Л. Хотивари по сценарию О. Дгебуадзе, Л. Хотивари), «Последний из Сабудара» (постановка Ш. Манагадзе по сценарию Г. Мдивани), «Судьба женщины» (по одноименному роману М. Джавахишвили, сценарий и постановка Н. Санишвили), «Отарова вдова» (по одноименной повести классика грузинской литературы И. Чавчавадзе, сценарий А. Белиашвили и М. Чиаурели, постановка М. Чиаурели).

К декаде подготовлен художественно-документальный фильм «Советская Грузия» (сценарий и постановка С. Долидзе).

В минувшем году наша документальная кинематография обогатилась также замечательными очерками (о восхождении грузинских альпинистов на вершины Памира, о выставке выдающегося грузинского художника Ладо Гудиашвили и о памятнике материальной культуры—Гелатском монастыре),





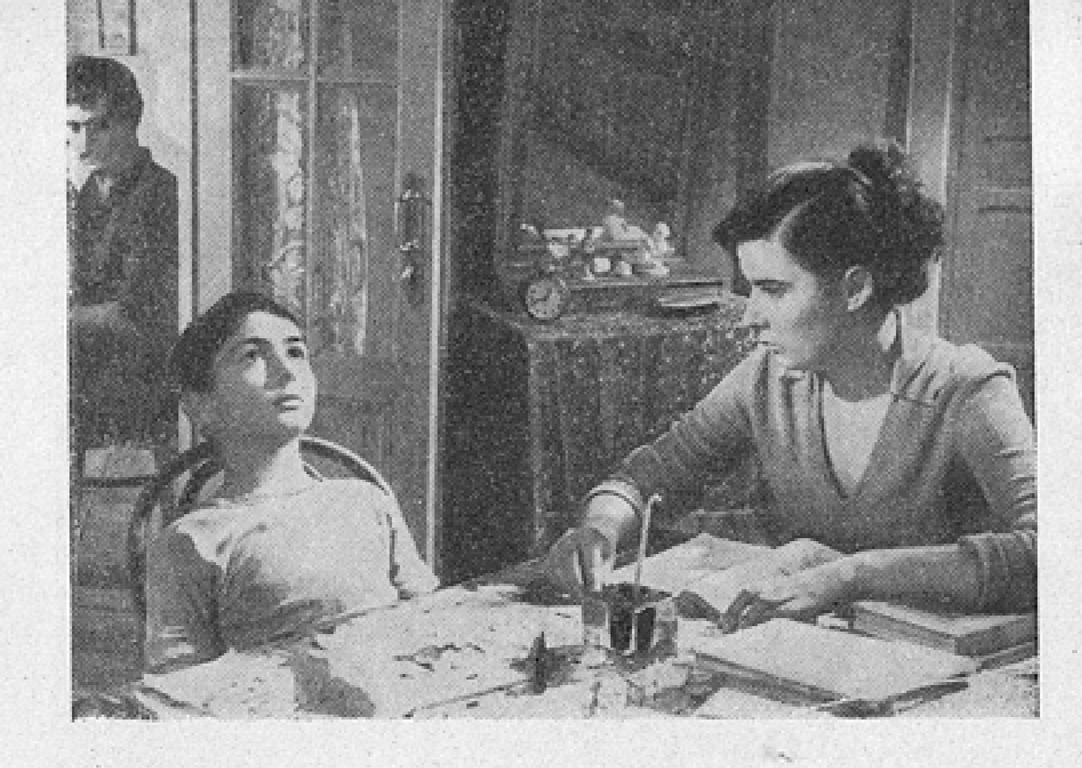
Кадры из фильмов, выпущенных и подготовляемых студией «Грузия-фильм»:

Вверху—«НАШ ДВОР» (СЦЕНАРИЙ Г. МДИВАНИ, РЕЖИССЕР Р. ЧХЕИДЗЕ, ОПЕРАТОР Г. ЧЕЛИДЗЕ); Внизу—«ПОСЛЕДНИЙ ИЗ САБУДАРА» (СЦЕНАРИЙ Г. МДИВАНИ, РЕЖИССЕР Ш. МАНАГАДЗЕ, ОПЕРАТОР Г. ЧЕЛИДЗЕ)

созданными в основном силами выпускников ВГИКа, только что пришедших на производство. Надо упомянуть также документальный фильм «Абхазия—цветущий край» (режиссер Ш. Чагунава) и многочисленные выпуски кинопериодики.

С новыми произведениями выступила и наша мультипликационная кинематография. Это фильм на современную тему «Приключения Самоделкина» (постановка В. Бахтадзе по сценарию Н. Бенашвили) и «Свадьба соек» по мотивам одноименного рассказа нашего классика Важа Пшавела (сценарий С. Долидзе, постановка А. Хинтибидзе).

Самым большим достижением Тбилисской киностудии надо считать то, что за последнее время там выдвинулись молодые творческие силы. Отрадно, что наряду с режиссерами-постановщиками старшего поколения—М. Чиаурели, С. Долидзе, К. Пипинашвили, Д. Рондели, Л. Эсакиа, Н. Санишвили—успешно работают молодые режиссеры. Мы бы не могли расширить производство картин, если бы не выдвигали молодежь.





Сверху вниз: «МАЧЕХА» (СЦЕНАРИЙ Р. ДЖАПАРИДЗЕ, Т. АБУЛАДЗЕ, РЕЖИССЕР Т. АБУЛАДЗЕ, ОПЕРАТОР Л. ПААТАШВИЛИ);
«ОТАРОВА ВДОВА» (СЦЕНАРИЙ А. БЕЛИАШВИЛИ, М. ЧИАУРЕЛИ, РЕЖИССЕР М. ЧИАУРЕЛИ, ОПЕРАТОРЫ Д. КАНДЕЛАКИ, Д. ФЕЛЬДМАН);
«ФАТИМА» (СЦЕНАРИЙ И ПОСТАНОВКА С. ДОЛИДЗЕ, ОПЕРАТОР Д. МАРГИЕВ)

Молодые режиссеры, выпускники ВГИКа Г. Цулая, Н. Ненова и Л. Гогоберидзе самостоятельно и успешно работали над документальными очерками, о которых говорилось выше.

Получили самостоятельную работу в последнее время и молодые операторы—Челидзе, Пааташвили, Сухов, Филипашвили, Маргиев и другие.

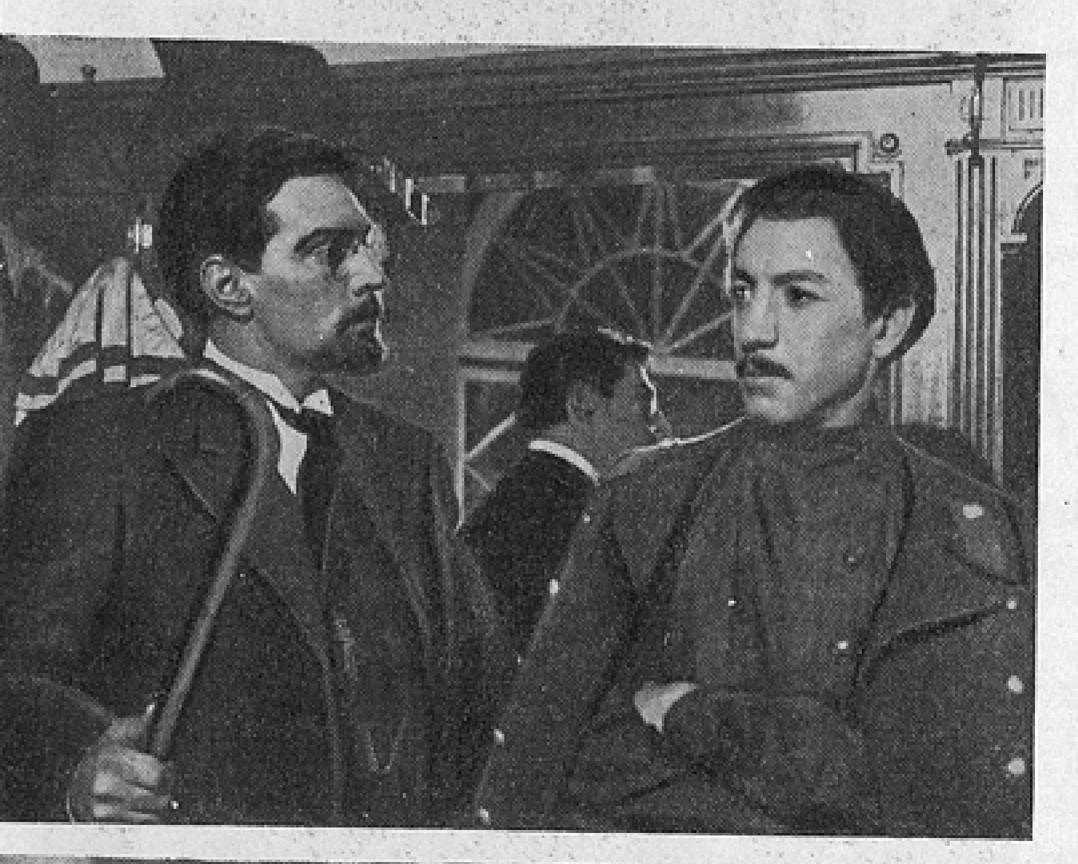
Молодая талантливая артистка Л. Абашидзе уже известна по картинам «Стрекоза» и «Заноза». Л. Элиава проявила свои способности, играя в картинах «Тень на дороге» и «Судьба женщины», С. Чиаурели—в фильме «Наш двор».

Удачны и другие работы молодых артистов: О. Коберидзе—в фильмах «Баши-ачуки», «Я скажу правду», «Судьба женщины», Г. Шенгелая—в фильмах «Наш двор», «Отарова вдова», Д. Абашидзе—в фильмах «Стрекоза», «Баши-ачуки», «Я скажу правду», К. Лаперадзе—«Тень на дороге», Г. Абашидзе—«Они спустились с гор», «Наш двор».

Рассказывая о том, что сделано кинематографистами республики сегодня, нельзя не отметить в порядке самокритики, что в продукции Тбилисской киностудии «Грузия-фильм» чувствуется некоторый крен в сторону исторической темы. Только 9 из 16 фильмов посвящены теме современности.

Чем это было вызвано? Прежде всего—скачкообразным, очень быстрым расширением производства фильмов за последние годы. Оригинальные сценарии на современные темы создавать, как известно, труднее, чем экранизировать литературные произведения. После долгого перерыва нашей киностудии с 1954 года пришлось сразу же развернуть большую творческую деятельность, чтобы довести производство до 5—6 фильмов в год. А к этому сроку у нас, к сожалению, все еще не была налажена работа сценарного отдела по созданию высокохудожественных сценариев на современные темы. Кроме того, была и большая потребность в экранизации и доведении до широкого зрителя образцов классической грузинской литературы.

Сейчас, составляя трехлетний тематический план кинематографии республики, мы держим курс на современность. Современные темы будут занимать главенствующее место в будущих планах студии. Но это не значит, разумеется, что студия откажется совсем от экранизации классики. Это было бы неправильно.





«СУДЬБА ЖЕНЩИНЫ» (СЦЕНАРИЙ И ПОСТАНОВКА Н. САНИШВИЛИ, ОПЕРАТОР Д. ФЕЛЬДМАН)

Молодые режиссеры Р. Чхеидзе и Т. Абуладзе, поначалу снявшие несколько очерков, а затем поставившие картину «Лурджа Магданы», сразу же были заняты новыми крупными постановками. Р. Чхеидзе самостоятельно поставил фильм «Наш двор» по сценарию Г. Мдивани, а Т. Абуладзе уже заканчивает фильм «Мачеха»—тоже на современную тему (сценарий Р. Джапаридзе и Т. Абуладзе).

«Я СКАЖУ ПРАВДУ» (СЦЕНАРИЙ О. ДГЕБУАДЗЕ, Л. ХОТИВАРИ, РЕЖИССЕР Л. ХОТИВАРИ, ОПЕРАТОР А. ФИЛИПАШВИЛИ)

«МАМЕЛЮК» (СЦЕНАРИЙ И ПОСТАНОВКА Д. РОНДЕЛИ, ОПЕРАТОР Л. СУХОВ)

У нас есть некоторый опыт создания фильмов о современном рабочем классе—«Они спустились с гор», «Последний из Сабудара», «Наш двор». Но, конечно, тема эта еще не нашла своего полного воплощения в наших картинах.

Недостаточно внимания уделялось и теме колхозной деревни, тем огромным сдвигам, которые произошли в жизни нашего крестьянства.

Над этими темами в первую очередь и работают теперь грузинские кинодраматурги. Сценарный отдел студии учел это при разработке тематического плана, и в ближайшие годы студия будет работать над картинами, которые более полно отразят важнейшие темы сегодняшней жизни республики.

Несмотря на то, что в области кинодраматургии плодотворно работают наши ведущие литераторы, такие, как А. Белиашвили, Г. Мдивани, К. Лордкипанидзе, нам не удалось еще достаточно широко привлечь к кинодраматургии писательские силы республики. Со стороны некоторых писателей также не обнаруживается подлинной заботы о самом массовом и самом важном из искусств.

При студии еще не создан достаточно широкий круг профессиональных сценаристов. А это важная задача.

Для воспитания профессионалов-сценаристов в 1956 году на студии была организована сценарная мастерская под руководством М. Блеймана. Это дало свои положительные результаты. В мастерской обучалась литературная молодежь. Окончили ее М. Абуладзе, Э. Гедеванишвили, Н. Кобидзе, А. Зурабов, Э. Кипиани, написавшие сценарии. Правда, сценарии эти не запущены в производство, но студия надеется, что учеба этих товарищей в мастерской принесет хорошие плоды в ближайшем будущем.

На повестке дня стоит вопрос о создании на студии постоянной группы кинодраматургов. Уже разработано положение о работе такой группы сценаристов-профессионалов, способных обеспечить качественный рост нашей кинодраматургии.

Министерство культуры надеется и на то, что объединение всех сил кинематографистов республики в творческий Союз будет способствовать повышению их ответственности за создаваемые произведения.

Работники грузинской кинематографии приложат все усилия к тому, чтобы на новом качественном уровне глубже, всесторонне отразить великие преобразования, которые осуществлены в нашей стране в эпоху социализма. К этому призывают всех нас требования зрителей и указания нашей партии, изложенные в историческом партийном документе—выступлениях Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа».

В заключение нужно сказать о пользе и значении обмена опытом. У нас установилась живая связь киностудий закавказских республик на базе производственно-творческой взаимопомощи. Может быть, содружество это в ближайшее время выразится в осуществлении совместной постановки фильма силами студий трех братских республик.

В настоящее время Тбилисская студия способна выпускать ежегодно 6 картин. Но творческие ее возможности намного больше. Студия свободно могла бы увеличить производство до 15 фильмов при наличии соответствующей материально-технической базы. Лимитируют пока малые габариты павильонов, нехватка оборудования, хотя за последние годы студия значительно пополнилась новой техникой. Заботясь о завтрашнем дне грузинской кинематографии, мы в первую очередь должны решить вопрос о строительстве новой киностудии в Тбилиси. В настоящее время в Москве заканчивается проектирование такой студии, производственная мощность которой предусматривает выпуск до 20 фильмов в год. Строительство студии, видимо, начнется в 1959 году.

Но, думая о новой, завтрашней киностудии, мы не должны забывать о техническом оснащении студии, существующей сегодня. И в этом деле мы ждем бо́льшей помощи со стороны Министерства культуры СССР.

Декада грузинского искусства и литературы в Москве, товарищеское обсуждение достоинств и недостатков новых грузинских фильмов несомненно помогут поднять творческую деятельность кинематографистов Грузии на новый, более высокий уровень.

ПЕРВЫЕ ШАГИ ПАНОРАМНОГО КИНО

Виктор Горохов

ЗРИТЕЛЬ ВХОДИТ В КАДР

Поначалу все напоминает младенческие годы кино, «биоскоп» или «иллюзион»: немой, черно-белый ролик, несколько старомодные титры на стандартном экране. Но вдруг исчезает обжитая уютность привычного кадра. Невидимая сила втягивает тебя в размахнувшийся во всю ширь зала сферический экран, чтобы потом забросить на орбиту необычного полета над страной. И вот ты уже не просто один из первых зрителей первого советского панорамного фильма «Широка страна моя...», ты—его самый непосредственный участник...

•

Нет, это не преувеличение. Волнующее ощущение полета не оставляет тебя с первого же кадра: ты летишь над широким шоссе мимо рощ, мимо поселков, тебе навстречу несутся электропоезда, слышно, как они приближаются, как грохочут рядом, как замирают где-то позади, все дальше и дальше и гудки и стук вагонов на стыках рельс.

Кинопанорама в сочетании со стереофонией и есть та невидимая сила, что как бы втягивает тебя, зрителя, на экран и делает активным соучастником происходящего.

Это ты не можешь оторвать глаз от величественного пейзажа новейшей Москвы, открывающегося с Ленинских гор. Перед тобой и за тобой мелодично плещут петергофские фонтаны. И путешествие по стране, преображенной революцией, которое начинается от Смольного—штаба Великого Октября,—это твое путешествие.

Под сенью самолетного крыла ты летишь над городами, над полями, над лесом, вдоль ущелий, опасливо косишься на лесные массивы, на угрожающе нависшие, почти отвесные скалы...

Но не этим, не острым ощущением полета запомнится тебе эта встреча со страной.

Всюду, куда ни забрасывает тебя кинопанорама, кипучая, созидательная советская жизнь во всем ее многообразии, многокрасочности, многозвучии оказывается не просто перед тобой, как было раньше на других экранах,—она рядом, вокруг.

Ты—в открытом, бурливом Каспии. А кинопанорама увлекает тебя все дальше и дальше по уходящим к морскому горизонту стальным эстакадам—необычным улицам необычного города каспийских нефтяников.

Где-то рядом, на границе твоего зрения, карабкается вверх рабочий, гулко отдаются заводские шумы. Ты—в мартеновском цехе уральского завода.

На мгновенье кажется, что на твое лицо оседает пыль от только что при тебе порушенного ветхого дома, а уже мгновение спустя ты—на строительной площадке, а еще через мгновение ощущаешь на себе дуновение ветра, колеблющего высокие, в человеческий рост, стебли кукурузы...

Большая это радость—почувствовать себя хоть на время в окружении шахтеров, окончивших смену, среди работников целинных земель, среди строителей нового жилого дома... И тебе самому суждено в зале кинопанорамы пережить упоение трудом.

...Справа, по проложенной в горах дороге, тянется состав, груженный лесом. Слева, по горному шоссе, катят грузовики, чуть ниже под тобой—плот, который ведут по быстрине Тиссы трое плотогонов. Стране нужен лес. Лес будет! Ты гонишь лес вместе с отважными плотогонами, включаешься в четкий, уверенный ритм привычной им работы, невольно нагибаешь голову перед нависшим над рекой мостом, распрямляешься, миновав его.

И тебе, как этим дюжим молодцам в их трудовой страде, уже не до любования курчавыми перелесками, и тебе жарко на прохладной реке. Раздеться бы, как они, на ходу, и мчать и мчать с ними дальше...

Советский зритель, советский человек, ты и есть участник и герой этого фильма: ты принимаешь вступившую в строй Куйбышевскую ГЭС, оцениваешь достижения страны на ВСХВ, путешествуешь на «ТУ-104», отдыхаешь на кавказском курорте, встречаешь молодежь мира на Всемирном фестивале.

И то, что фильм поэтизирует это наше ощущение неразрывной связи со страной, с народом,—его первая и главная удача.

Может быть, потому, что в первый раз нам удалось увидеть этот фильм в канун сорокалетия Великого Октября, радости эстетической сопутствовала радость гражданская—к большому и замечательному списку свершений советской науки, техники, искусства 1957 года кинематография добавила еще одно—техническое и творческое освоение кинопанорамы.

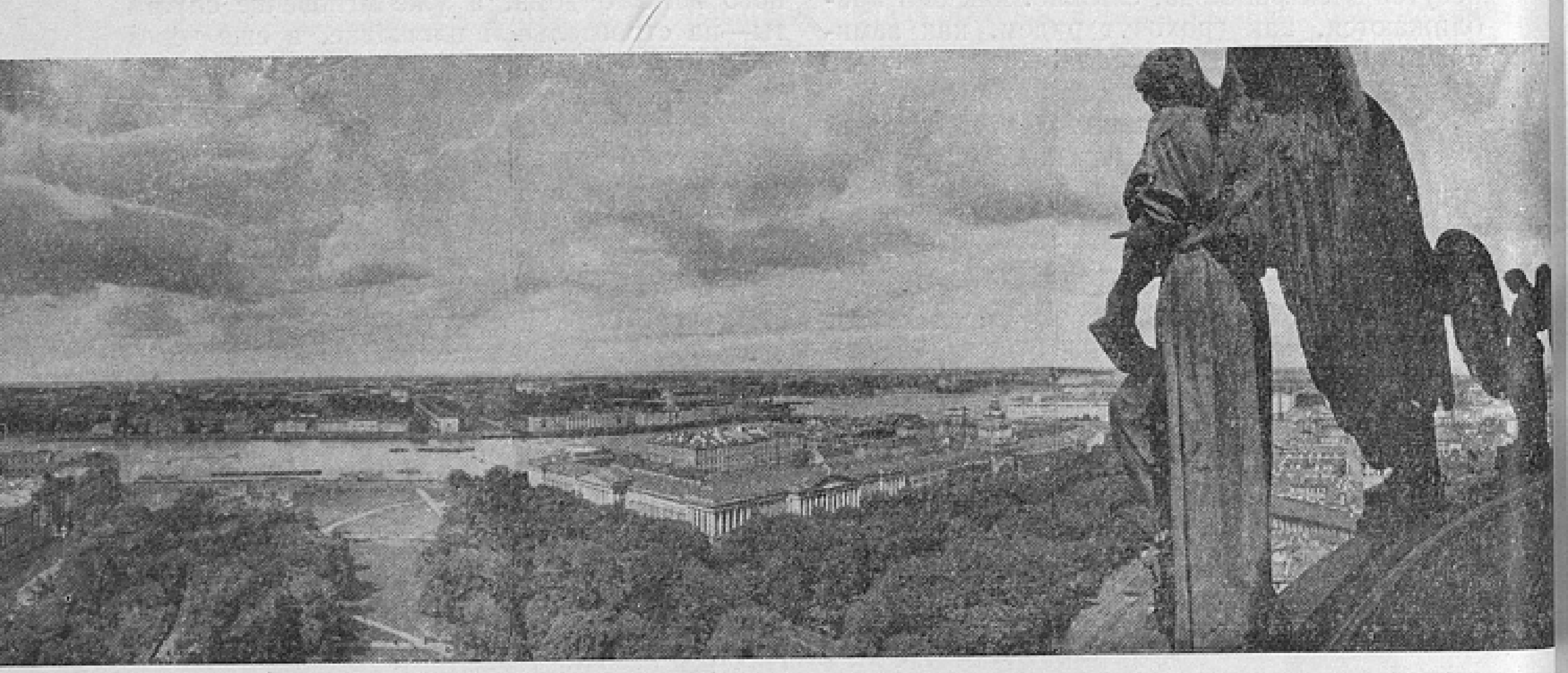
Новый вид кинематографа потому и называется «кинопанорамой» в отличие от американской «синерамы», что ее создатели под руководством профессора Е. Голдовского, отказавшись от иностранного патента, сконструировали и построили всю аппаратуру—съемочную и проекционную, которая не только не уступает американской, но даже превосходит ее (звук, например, по советской системе записывается на 9 звуковых дорожек, а не на 6, как у американцев).

Научная и техническая работа была проделана в самые сжатые сроки. В кратчайший срок режиссером К. Домбровским был создан экспериментальный ролик. Всего лишь за три месяца, несмотря на очевидные трудности, связанные с работой, во многом еще экспериментальной, съемочная группа Московской студии научно-популярных фильмов во главе с постановщиком Р. Карменом и руководителем основных съемок З. Фельдманом создала полнометражную картину. Вот почему на первом просмотре прежде всего хотелось от души поздравить тех, кто с поистине «кинематографической» быстротой дал советскому народу кинопанораму.

Авторы первого панорамного фильма «Широка страна моя...» не пошли по стопам американцев, так же как и деятели нашей отечественной кинотехники. Заокеанские кинематографисты, начав со зрелищного аттракциона, зрелищным аттракционом и продолжают. «Синерамные» режиссеры и операторы стремятся во что бы то ни стало ошеломить зрителя, укачать его.

Советские киномастера, с большим чувством меры вплетая в ткань своего повествования эффектные для кинопанорамы моменты,

«ШИРОКА СТРАНА МОЯ...»





главный упор своих поисков делают на поэтическом рассказе о трудовых буднях нашей страны. Недаром в отличие от американской почти безлюдной «синерамы» советская кинопанорама густо «населена» людьми. Принципиально отказавшись от легких, дешевых эффектов, авторы фильма со смелостью и решимостью подлинных новаторов вступили в неведомую область искусства, где их, естественно, подстерегали сюрпризы.

Кинопанораме с ее более громоздкими, чем в обычном и даже широкоэкранном кино, кадрами противопоказаны короткие планы: здесь невозможен острый монтаж, и совсем уже невозможен, говоря языком монтажеров, «бобслей». Р. Кармен это чувствует, но ощущаем это и мы, особенно там, где режиссер, идущий по панорамной «целине», торопится порезать пленку.

Впрочем, эта торопливость понятна. Естественно желание Кармена—истого кинопублициста—сделать рассказ о Родине более подробным и насыщенным. При ультимативном требовании длинного кадра, который ставит кинопанорама, при большом количестве эпизодов, которое вызвано обзорным характером фильма, очень многое зависело от сценаристов; они должны были компактной, ясной и четкой драматургией так организовать материал, чтобы рассказ о стране не выглядел ни фрагментарным, ни расплывчатым. И здесь автор сценария Р. Кармен и его соавтор поэт Е. Долматовский, на наш взгляд, несколько подвели Кармена-режиссера.

Отчасти это произошло из-за недостаточной продуманности сценарного плана, отчасти из-за того, что почти весь дикторский текст написан стихами. Нововведение это само по себе безусловно оправданно. Стихи Долматовского сродни торжественному настроению зрителя в этой его новой, более лирической, чем когда-либо, встрече со страной на экране. Стихи поднимают эмоциональное звучание многих кадров—вспомним такие современные, хоть и написанные поэтом в «доспутниковскую» эру, строки об устремлении человека ввысь, к звездам, строки, так проникновенно звучащие с экрана. Удачно подчеркивает главную мысль фильма и песня, написанная на слова Е. Долматовского композитором К. Молчановым.

И все-таки нужно было более точно найти пропорцию стихов и прозы. Некоторая вынужденная риторичность длинных кадров, помноженная на риторичность стиха, иной раз утомляет зрителя.

По стихотворному плоскогорью дикторского текста нет-нет, да пробегают робкие ручейки юмора. То здесь, то там обнаруживаются зачатки диалога. И в этих зачатках иной раз угадывается упущенная сценаристами возможность оживить и облегчить дикторский текст. Разве не выиграла бы картина, если бы дикторы—те же В. Леонтьева и Л. Хмара—путешествовали вместе со зрителем по стране, читали стихи, спорили, шутили... Пока же дикторы бесцельно бродят где-то за кадром, видимо, только лишь для того, чтобы своими голосами подчеркнуть стереофонический эффект.

В то время как некоторая монтажная и даже сценарная робость авторов фильма понятна и объяснима, робость, которая сказалась в звуковой партитуре, никак уж не



оправданна. На просмотре первого панорамного фильма может показаться, что это и первый стереофонический фильм, что не было у нас широкоэкранного фильма «Товарищ» уходит в море» той же студии, где тот же звукооператор К. Бек-Назаров показал пример целенаправленного использования объемного звука, продуманный образец звукомонтажа. Фонограмма фильма «Широка страна моя...», несмотря на ее частные удачи, грешит иллюстративностью, отсутствием интересного общего замысла.

Вместе с тем в фильме полностью сказались сильные стороны режиссерского дарования Р. Кармена.

Мог ли Кармен отказаться от поисков публицистических решений и в кинопанораме? Не мог, и не отказался. Есть в фильме кадр, которым Кармен необычайно обогатил этот цветной панорамный киноочерк. Кадр этот черно-белый и, в отличие от других кадров, дробный, кадр-триптих.

На центральном сегменте сферического экрана памятник Ленину сменяется кадром, запечатлевшим живого Ленина на трибуне. С левой части экрана движутся на его правую сторону красногвардейцы. Благодаря кинопанораме зрителю кажется, что и он находится в гуще народа и шагает вместе с теми, кто по призыву Ленина выходит на бой и на труд во имя обновления родной земли.

Кармен применил здесь смелый, новаторский прием и победил. Но, решившись на эту дерзкую «разведку боем», режиссер, к сожалению,—может быть, за недостатком времени, а может быть, проявляя естественную осторожность в не обследованной еще области кинематографии,—не закрепил эту свою принципиальную победу. Таких находок в этой картине могло быть немало. Разве не выиграл бы фильм, если бы где-то, скажем, в уральском эпизоде, не диктор, а сам экран столкнул бы кадры современного Урала с кадрами Урала, каким он был несколько десятилетий тому назад? Не заманчиво ли для публициста показать сегодняшний мирный Донбасс в обрамлении хроники военных лет? А репортаж о фестивале—не стал бы он значительнее от одновременного показа на экране и представителей молодых борцов за мир и жертв войны, ужасов Хиросимы, против которых эта молодежь борется?

Но, несмотря на то, что фильму подчас не хватает широты публицистических обобщений, на протяжении всей картины все же чувствуется темперамент Кармена—режиссера и писателя, страстно влюбленного в нашу действительность.

Стремление вобрать в кадр как можно больше, заглянуть туда, куда заглянуть трудно и опасно, стремление запечатлеть жизнь точно, просто и ясно—все, что было всегда присуще Кармену, свойственно и операторам С. Медынскому, Г. Хольному, В. Рыклину.

Изобретательно найдены съемочные точки, позволившие под новым углом зрения, по-новому увидеть Москву и Ленинград. Уверенно и четко решают операторы композиционные задачи на не обжитом еще ими широком сферическом экране. Тактично, с чувством меры операторы одним штрихом, одной деталью закрепляют панорамные эффекты. В эпизоде с плотогонами, отлично снятом в целом, таким необходимым штрихом явился средний

план—нос плота, разрезающий водную гладь,— благодаря которому зритель на какой-то момент остается один на один с бурной, норовистой Тиссой. В эпизоде морской прогулки по Черному морю такой нужной деталью оказались брызги, вырвавшиеся из-под винта глиссера, пролетевшего мимо на полном ходу. Брызги захлестывают экран, заставляя зрителя невольно отшатнуться, словно ему самому грозит неожиданное купание.

Есть в фильме места, где иллюзия «присутствия» на какой-то момент рушится из-за ошибок оператора. Но так как подобных ошибок мало, все зрители, даже летчики, даже люди с идеальным чувством равновесия, покидают сеанс кинопанорамы, слегка пошатываясь. И мы покидаем зал с легким головокружением, вспоминая, что именно за физиологическое действие «синерамных чудес», которое на Западе нарочито доводится до предела, многие пророчили и пророчат панорамному кино незавидную участь киноаттракциона, способного лишь доставлять острые ощущения.

А виденный нами фильм, опровергает он или подтверждает прогнозы западных и отечественных (как правило, не видевших кинопанорамы) скептиков? Останется ли кинопанорама на задворках искусства или выйдет на его передовой рубеж? И прав ли был Кармен, когда заявил в своем интервью «Литературной газете», что «кинопанорама пока—это действительно зрелище»?

Поколения скептиков объявляли не имеющим права на место в искусстве сначала кино немое, потом звуковое, затем цветное. Но хорошо смеется тот, кто смеется последним. Кино не раз уже смеялось над теми, кто не верил в его прогресс.

Современные нам скептики «приговаривают» кинопанораму к видовым картинкам... Какое же, говорят они, может быть искусство там, где режиссер лишен крупных планов, деталей, острого монтажа. Подобным скептикам с убежденностью энтузиастов отвечают советские ученые и инженеры, уверенные в том, что улучшение качества проекции, появление крупного плана и новых монтажных возможностей—все это вопросы, которые будут разрешены в самом недалеком будущем.

В какой-то мере ответила скептикам и съемочная группа фильма «Широка страна моя...». На наш взгляд, Кармен напрасно, вопреки творческим удачам возглавленного им коллектива, так безоговорочно отнес этот фильм к разряду «только зрелищ».

Пусть этот фильм только разведка, пусть в нем нет крупных планов и редки даже планы средние, пусть несовершенен его монтаж, пусть при правильном общем решении и он не свободен от «синерамных» излишеств,— в лучших его эпизодах уже брошены на целинную землю панорамного кино первые зерна искусства, которые—в этом нет сомнения— дадут еще всходы в нашем документальном кино, и надо думать, и в нашей художественной кинематографии.

Небезынтересно, что и покойный Александр Петрович Довженко, неутомимо мечтавший о кинематографе будущего, готовясь к съемкам «Поэмы о море», думал о том, как использовать широкий экран для публицистических сопоставлений, возникающих из параллельного монтажа нескольких обычных кадров (посмотрите, например, его рисунок, опубликованный на обложке первого номера журнала «Искусство кино» за минувший год!). В фильме «Широка страна моя...» такая попытка сделана. Нетрудно представить себе, как бесконечно разнообразно можно использовать делимость широкого экрана в художественных целях!

Литература и искусство веками, кинематограф—годами искали такие выразительные средства, которые могли бы обострить восприятие читателями и зрителями художественных произведений. Трудно предположить, что кинематографисты не заинтересуются панорамой. Где еще открываются такие возможности для лирического «ты», адресованного другу-зрителю, как не в кинопанораме, которая предполагает активное «сопереживание» каждого, кто сидит в зрительном зале?

Немой черно-белый ролик с несколько старомодными титрами на стандартном экране, с которого начинался просмотр первого панорамного фильма, напомнил нам о младенческих годах кино, о его детских болезнях, которые преодолевались годами и с большим трудом.

Советская кинопанорама в своем первом фильме увереннее стоит на ногах, чем первый немой, первый звуковой и первый цветной фильм. К советской кинопанораме не прилипают детские болезни «синерамы». И в этом залог ее быстрого мужания и зрелости, залог того, что она с честью пойдет по широкому пути, на который ее вывел талантливый коллектив кинематографистов-новаторов.

К. Домбровский

НОВЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СРЕДСТВА

Когда шестьдесят лет назад французский инженер Луи Люмьер показал первый в мире кинофильм «Поезд подходит к станции», то зрители испуганно вскакивали с мест: им казалось, что поезд с экрана может ворваться в зал,—настолько сильно и неожиданно было воздействие нового зрелища—кинематографа.

После этого кино прошло длинный путь развития от ярмарочного аттракциона до самого важного и самого массового из искусств. «Броненосец «Потемкин» победно пронес свой красный флаг по всем странам мира... За полстолетия была детально выяснена и разработана специфика киноискусства. Родившись немым и бесцветным, кино постепенно стало цветным и звуковым, а иногда даже объемным. Кинематография казалась уже близкой к техническому совершенству, когда наступил новый период ее развития, в известном смысле схожий с тем, который она переживала на рубеже двадцатого столетия.

Сейчас, как и шестьдесят лет назад, зрители испуганно хватаются за ручки кресел в кинотеатрах, увлеченные новым, необычным по силе воздействия кинозрелищем—панорамным кинематографом.

В чем причина необычайного интереса зрителей к новому кинематографу?

Это новое искусство основано на использовании средств воздействия, принципиально отличных от любого другого зрелища. Со времен греческой трагедии и римских цирков всякое зрелище—театр, кино, эстрада—строилось на противопоставлении актера и зрителя. Действие актеров было ограничено сценической площадкой, порталом сцены или черной рамкой экрана. В изобразительном искусстве—в станковой живописи, фотографии—основным композиционным элементом являются границы картинной плоскости, в которые вписывается изображение. Фотография, живопись, кино или театр—для зрителя это как бы окно в мир, окно, за которым развивается действие, наблюдаемое со стороны, извне.

В греческом театре или в цирках зрители окружали арену, так же находясь в н е действия, наблюдая его со стороны.

Панорамное кино основано на совершенно другом, прямо противоположном принципе. Здесь действие развертывается не за рамкой экрана, а непосредственно в о к р у г зрителя—спереди, сзади, по бокам. Посетители кино, каждый в отдельности и вся масса, заполняющая кинотеатр, чувствуют себя как бы участниками тех событий, которые развертываются вокруг. Такое расширение картинной поверхности не является простым количественным расширением поля зрения, но приводит к качественно иному восприятию зрелища.

Проекция в панорамном кино производится на экран, охватывающий поверхность от пола до потолка зала и изогнутый по дуге между боковыми стенами так, что образует почти половину окружности. Зрители, находящиеся в зале кинотеатра, не могут сразу, не поворачивая головы, охватить взглядом всю площадь экрана, поэтому исчезают границы изображения. Ощущение присутствия зрителя в той обстановке, которая показывается на экране, обусловлено некоторыми чисто физиологическими особенностями нашего зрения. Дело в том, что человеческий глаз может видеть резко и отчетливо только очень небольшую часть пространства, например одно слово на странице книги.

Все остальное, что мы видим, или, может быть, правильнее сказать, ощущаем «краем глаза», есть область периферического зрения, назначение которого состоит в том, чтобы предварять нас о том, что мы можем увидеть, переведя взгляд. Периферическое зрение дает нам ощущение присутствия в той или иной обстановке. Если вы ограничите поле своего зрения так, чтобы видеть только страницу этого журнала, то вы тем самым как бы выключитесь из обстановки, в которой находитесь в этот момент. Без периферического зрения трудно ориентироваться даже в знакомой обстановке. Таким образом, это вспомогательное, дополнительное зрение играет очень важную роль в нашем восприятии окружающей действительности. Периферическое зрение в громадной степени усиливает реальность зрительного впечатления.

Сидя в темном зале обычного кинематографа, мы находимся как раз в положении человека, лишенного периферического зрения. Правильнее сказать—центральное и периферическое зрение получают различную, противоречивую информацию. На ярком прямоугольнике экрана, который легко охватывается центральным зрением, мы видим горные вершины, а смутно различаемые краем глаза боковые стены зала создают ощущение нашего присутствия в кинотеатре. Эти два зрительные восприятия находятся в постоянном противоречии, и лучшие мастера кино затратили немало труда на то, чтобы силой искусства вырвать зрителя из удобных кресел кинотеатра, перенести его в другую обстановку, в далекие страны, в другие эпохи. Борьба между центральным и боковым зрением должна была вестись без передышки. Как только автор фильма допускал ослабление напряженности действия—сейчас же периферическое зрение напоминало зрителям, что они находятся вовсе не в бушующем море или на поле боя, а в теплом и уютном кинотеатре.

Совершенно иначе обстоит дело в панорамном кино. Где бы ни развертывалось действие фильма, зритель, как и раньше, следит за поведением главных действующих лиц на сравнительно небольшом участке экрана, на котором он может сосредоточить внимание. Но зато боковое зрение уже не вступает в конфликт с этим основным восприятием, а, наоборот, дополняет и усиливает его, создавая у зрителя ощущение той обстановки, в которой происходит действие. Зритель уже не смотрит на жизнь через «окно» экрана, а оказывается органически включенным в «кинематографическую действительность». Зритель делается как бы участником фильма. Это физиологическое ощущение «участия» оказывается настолько сильным и реальным, что, например, при демонстрации сцен, снятых в море или с автомашины, едущей по горной дороге, множество зрителей самым реальным образом заболевает морской болезнью.

Чрезвычайно важным элементом панорамного кино является стереофоническое звучание. В панорамном кино звук слышен всегда именно из той точки зала, где в данный момент находится говорящий. Это относится как к площади экрана, так и к пространству в глубине зала, позади зрителей. Пространственное стереофоническое звучание и особенно движение звука в зрительном зале в огромной степени усиливают «эффект присутствия»—эффект включения зрителя в действие фильма.

Все это открывает совершенно новые, необычайно широкие перспективы реалистического изображения действительности.

Новые возможности ставят перед творческими работниками и новые задачи, новые художественные проблемы, требующие своего разрешения.

Введение в кино звука и цвета было необходимыми этапами на пути создания техники кино и, не меняя по существу его коренных принципов, лишь придало ему необходимую полноту и законченность. Панорамное кино дает в руки художника принципиально новые художественные средства, позволяющие воспроизводить действительность с гораздо большей реалистической достоверностью, чем это доступно обычному или широкоэкранному кино.

Кстати, следует заметить, что широкоэкранное кино возникло на Западе после появления «синерамы»—как некоторый суррогат панорамного кино. Немалую роль здесь сыграла также и конкуренция с телевидением. На первых порах фирмы, разрабатывающие системы широкоэкранного кино, просто ставили перед собой задачу создать зрелище, существенно отличающееся от телевизионной передачи. Это и привело к появлению экрана удлиненной формы, занимающего как бы промежуточное положение между обычным и панорамным кино. Однако между широкоэкранным и панорамным кино, как уже сказано, существует глубокое принципиальное различие. Если обычный экран можно назвать окном в действительность, то широкий экран—это большое, длинное окно. Панорамный же кинематограф основан именно на том, что форма экрана и границы изображения, как элемент художественного восприятия, отсутствуют.

Появление новых технических возможностей, возникновение новой художественной формы естественно влечет за собой на первых порах некоторое излишнее увлечение чисто формальными приемами, понимаемыми зачастую крайне упрощенно. Так, например, недавно можно было слышать вполне серьезное замечание о том, что для широкоэкранного кино особенно подходят темы русских былин или морские темы, потому что в первом случае можно хорошо показать «широкие просторы степей», а в другом—«широкие просторы морей». Конечно, такие рассуждения

не выдерживают серьезной критики. Подобным наивным взглядам пришлось отдать дань и при появлении в кино звука и цвета. Как при съемке первых звуковых фильмов старались подбирать побольше звучащих объектов, так и при освоении цветного кино некоторые операторы стремились обязательно включить в кадр все цвета рудуги. Все это, конечно, не имело никакого отношения к искусству и сейчас кажется наивным и смешным.

Тем не менее именно по такому пути пошли авторы первых американских панорамных фильмов. «Это синерама» и «Праздник синерамы» представляют набор эпизодов, мало или совсем не связанных между собой. Каждый эпизод этих фильмов является своего рода аттракционом, построенным на использовании специфики синерамы—«эффекта присутствия», то есть эффекта участия зрителя в развертывающихся вокруг него событиях. Отсюда стремление поместить съемочную камеру, а следовательно, и зрителя, в наиболее рискованные, опасные положения. Тут и катание с «американских гор», и спуск на бобслее в Швейцарии, и соревнование глиссеров во Флориде и тому подобное. Все эти аттракционы почти не связаны драматургически. Авторы фильмов не ставят себе иной задачи, как просто поразить зрителя новыми, необычными эффектами. Это положение подобно тому, какое было в первые годы после появления обычного кино, когда уже сам феномен движущейся фотографии был достаточен для того, чтобы привлечь публику в кинотеатр. Лишь гораздо позднее началось становление кино как искусства.

Совершенно так же и сейчас новое качество панорамного кино—способность вызвать у зрителя ощущение участия в событиях на экране—не только не исключает, но и требует новых художественных приемов и прежде всего новой драматургии. Если раньше зрители наблюдали со стороны трагедию Отелло и Дездемоны, следили за сложными переживаниями героев Чехова, смотрели, как ведет в бой свои войска Чапаев, то в новом кино зритель должен из наблюдателя превратиться в участника этих событий. Это он, зритель, должен находиться в цепи красноармейцев, отражающих «психическую» атаку каппелевцев, он должен стать как бы одним из героев—участников драмы.

Необычная сила воздействия «Броненосца «Потемкин» отчасти объясняется тем, что в этой работе С. М. Эйзенштейн, пользуясь иной техникой и иными художественными приемами, в известном смысле предвосхитил некоторые элементы панорамного кино. Знаменитая сцена на одесской лестнице сильна именно тем, что, пользуясь средствами монтажа и ракурса, автор заставляет зрителя почувствовать себя участником трагических событий. Кадры строятся так, чтобы создать у зрителя впечатление, что это его, сбитого с ног, лежащего на ступенях, топчут тяжелые сапоги солдат... Это он, поверженный и бессильный оказать помощь, видит катящуюся по лестнице детскую коляску...

В художественной литературе такой прием встречается довольно часто. Лучшие, наиболее выразительные сцены «Войны и мира» показаны Толстым через конкретных героев, участников событий.

Не подлежит сомнению, что панорамное кино для своего развития как новой формы киноискусства прежде всего требует особой драматургии, специально рассчитанной на «эффект присутствия». Возможно, что здесь окажется вполне органичной драматургическая форма рассказа от первого лица, как это сделал А. Довженко в своем сценарии «Поэма о море». Во всяком случае, задача драматургии панорамного кино состоит в том, чтобы органически включить зрителя в действие фильма.

Кроме разработки новой сценарной формы освоение панорамного кино требует решения ряда специально кинематографических формально-художественных проблем—таких, как новые приемы монтажа, иное, более сложное, чем обычно, построение мизансцен при съемке, новые приемы звукового, стереофонического оформления фильма. В панорамном и стереофоническом кино становятся вновь актуальными проблемы звуковой перспективы, монтажа звука и другие вопросы, обсуждавшиеся на ранней стадии развития звукового кино.

В своей работе советские кинематографисты не могут пойти по пути американского монтажа аттракционов. Мы должны ставить перед собой задачу реалистического показа нашей социалистической действительности средствами нового искусства.

В этом наша сила и наше превосходство.

В. Колодяжная

ГЕРОЙ ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКОГО ФИЛЬМА

Приключенческие картины идут с успехом... Их тематика разнообразна. Так, например, «Ночной патруль» посвящен самоотверженной борьбе работников милиции с уголовными преступниками, «Пленники Барсова ущелья»—опасным приключениям детей в горах, «Тайна двух океанов»—героическому маршруту советской подводной лодки, «Без вести пропавший» —подвигам партизан в годы Великой Отечественной войны.

И все же среди большого количества приключенческих фильмов последних лет нет ни одного, который можно было бы поставить рядом с «Подвигом разведчика» (1947) или картиной «Смелые люди» (1950). Мы не можем назвать ни одного приключенческого фильма, который был бы значительным произведением искусства. Благородные идеи выражены в них дидактически, образы героев неярки. Ни один из приключенческих фильмов не дал героя, которым можно было бы увлечься, которого можно было бы полюбить, который мог бы стать примером для молодежи.

Дело здесь не в случайных неудачах отдельных мастеров—неудачах, которые всегда возможны, а в том, что жанр в целом не удовлетворяет возросших требований к нему.

Видимо, поэтому в последнее время в кругу киноработников начало возрождаться старое предубеждение против приключенческого жанра. В дружеских беседах можно услышать, что в этом жанре нельзя-де создать подлинно художественное произведение, потому что события (приключения) якобы неизбежно заслоняют характеры, а без интересных характеров, как известно, нет хороших фильмов. И для того чтобы поднять приключенческий жанр на более высокую ступень, надо «вытеснять» приключения.

Но тогда сразу же всплывает другая проблема—общеизвестно, что зрители, особенно молодежь, любят приключенческие фильмы.

Основной спорный вопрос заключается в следующем: могут ли приключенческие картины, оставаясь приключенческими, подняться на тот высокий уровень, на котором стоят наши лучшие фильмы? Может ли приключенческий жанр стать равноправным среди других жанров нашего искусства или для этого нужно отказаться от каких-либо его жанровых черт?

В произведениях приключенческого жанра внутренняя жизнь человека должна быть раскрыта в процессе активного действия, в то время как герой является участником приключений. Центральное место занимает не описание внутренней жизни героя, не детальный психологический анализ его характера, а воспроизведение его действия, поступков. Если в психологических драмах внешнее действие важно лишь как толчок к появлению у героя каких-то мыслей и чувств и дело в его реакции на событие (поэтому оно само может быть дано за кадром), то здесь объектом изображения должно быть само событие, приключение. Однако те особенности, которые присущи психологической драме, где характер героя является центральным объектом исследования, отсутствуют не только в эпопее, но и в некоторых драматических жанрах—отдельных видах комедии, в сатире и т. д. Но это вовсе не означает, что герои здесь менее жизненны, нежели герои психологической драмы.

Если образ в приключенческом жанре может быть построен лишь по законам этого жанра, то это вовсе не означает, что в приключенческом фильме не могут быть созданы яркие, жизненные и типичные характеры.

Центральное место в приключенческом фильме должен занять герой, который способен активно участвовать в действии, герой, жизненные интересы которого побуждают его вести активную борьбу. И поскольку герой попадает в особые обстоятельства, черты его характера могут быть выявлены предельно четко и выпукло. Кроме того, события приключенческого фильма требуют, чтобы в первую очередь были раскрыты такие черты характера, как храбрость, находчивость, принципиальность, сила воли, выдержка.

Колхозники, рабочие, врачи или педагоги становятся героями приключенческого произведения чаще всего в том случае, если попадают в необычные для

себя обстоятельства, становятся участниками «приключений»,—разумеется, вполне жизненных и вполне правдоподобных. Существуют, правда, и такие герои, повседневная жизнь которых богата приключениями: это—разведчики, работники уголовного розыска, пограничники и т. д. Мастеров приключенческого жанра привлекают также эпохи войн и революций, когда самые обычные люди совершают подвиги, попадают в остродраматические обстоятельства.

Все эти особенности жанра, казалось, должны были бы лишь содействовать созданию ярких романтических образов. Почему же в приключенческих фильмах их создано так мало?

Может быть, этому виной какие-либо свойства «состава событий», то есть фабулы такого рода фильма? Однако в лучших приключенческих фильмах: «Ошибка инженера Кочина», «Подвиг разведчика», «Смелые люди» и других, где были созданы убедительные образы героев,—все типичные черты приключенческой фабулы выражены в предельно яркой форме: она характеризуется сложностью, запутанностью, динамикой и т. д. Этим фильмам свойственны концентрация событий, быстрая их смена, драматическая напряженность, острота ситуаций. Здесь можно найти целый ряд «классических» технических приемов построения фабулы: неожиданные повороты событий, стремительное внешнее действие, тайны, случайности. Вся эта «техника» помогает правдивому отображению действительности, созданию жизненных характеров, благодаря тому что события здесь хорошо мотивированы, последовательно и логично развиваются.

Всем лучшим приключенческим картинам присуща одна важная особенность: характеры героев раскрываются в процессе каждого события, каждого приключения. И поэтому, чем сложнее фабула, тем шире те возможности, которые представляются для обрисовки характеров. Так, например, в фильме «Подвиг разведчика», который имеет особенно сложную фабулу, поступки главного героя всегда вытекают из его характера, и каждое приключение позволяет понять его все лучше и лучше. Действуя, он проявляет выдержку, тонкое понимание психологии людей, бесстрашие, осторожность и т. д. Здесь было полностью использовано взаимовлияние фабулы и характера.

Глубина раскрытия характера героя обусловливается в «Подвиге разведчика» также умением сценаристов дать конкретное проявление его свойств в каждой ситуации. При этом характер отнюдь не определяется наличием абстрактно заданных качеств—смелости, инициативы, энергии и т д, ибо они присущи подавляющему большинству положительных героев. Если бы дело было только в наличии этих качеств, то все положительные герои решительно ничем не отличались бы друг от друга. Дело здесь не столько в самом факте проявления этих свойств, сколько в конкретных особенностях их проявления.

Если же мы обратимся к слабым приключенческим фильмам, то увидим, что их авторы либо избегают приключений, либо, изображая их, отказываются от анализа характеров.

Очень важный материал для понимания причин слабости приключенческих фильмов последних выпусков дает, например, «Ночной патруль».

Зрителя всегда увлекает возможность познания нового жизненного материала, тех сторон действительности, которые редко бывают объектом изображения. Эта «новизна» достигается либо при условии нового творческого подхода к старым темам, либо при выборе новой тематики. У нас было мало фильмов, отображающих героическую борьбу советской милиции с преступниками, и в этом отношении «Ночной патруль» оказался в выигрышном положении. В фильме сняты превосходные актеры— Л. Свердлин, М. Бернес, З. Федорова, В. Владиславский, Т. Окуневская, С. Филиппов и другие. В сценарии есть волнующие драматические ситуации, есть живой (хотя местами несколько вульгарный) диалог. Режиссер В. Сухобоков создал убедительную атмосферу действия и нашел превосходный монтажный ритм. В фильме немало отдельных достоинств, но в нем нет главного—глубоких жизненных образов и значительных событий. В «Ночном патруле» нет таких действующих лиц, которые могли бы стать любимыми героями. И фильм, имеющий успех у зрителя, все же не стал подлинным произведением искусства.

Основной недостаток сценария М. Маклярского и Л. Шейнина в том, что в нем мало подлинных приключений, а те, которые показаны, раскрывают характеры героев весьма приблизительно.

Больше всего пострадала от этого центральная роль—комиссара милиции Кречетова. Кречетов, несмотря на все усилия Л. Свердлина, оказался в сущности «голубым» героем, лишенным характера. Кречетов должен был расследовать сложное и запутанное преступление, но оно распутывается фактически само по себе, без его участия.

В аннотации на фильм «Ночной патруль», помещенной в «Московской кинонеделе» № 22 (1957), сказано, что Кречетов «опытный психолог, требовательный начальник, человек тонкой и красивой души». И это не простая реклама, это драматургический и актерский замысел, который, к сожалению, не мог быть воплощен в фильме, несмотря на талант и мастерство Л. Свердлина, ибо для раскрытия

задуманных черт характера. Кречетова нет необходимых ситуаций.

Кречетову не приходится разгадывать сложный ход Нежука, свалившего вину за свои преступления на Огонька,—Огонек сам приходит с повинной; Кречетов не успевает установить связь между любовницей следователя Соболева и делом, которое он поручил Соболеву расследовать: Соболев сам сознается, что Раиса расспрашивала его о деле Нежука. В конце концов, сведения, полученные Кречетовым от Соболева и Огонька, позволяют ему легко уличить всех допрашиваемых.

Вместо того чтобы раскрыть характер героя в поступках, авторы пытаются проиллюстрировать его посредством статичных сценок, не имеющих прямого отношения к основному действию. Так, например, Кречетов танцует на балу с какой-то девицей (он общителен и приветлив), побивает какого-то бригадмильца на занятиях по самбо (у него хорошая тренировка), рассказывает внучке сказочку (добрый дедушка), говорит по-английски (образован) с иностранцем, который не играет никакой роли в действии фильма, и т. д. В картине много необязательных сцен и разговоров и в то же время бегло показаны те приключения, в которых должна была развернуться борьба Кречетова с преступниками. И хотя Л. Свердлин мастерски придает различную эмоциональную окраску информационным, в сущности, диалогам, в которых участвует его герой, показывает сочувствие (к Огоньку), жалость (к взволнованному Алексею), строгость (к Соболеву), благожелательность (к Касьянову) и т. д., но создать своеобразный характер он здесь просто не может. Иногда талантливого актера словно мучает жажда раскрыть задуманный образ, и это чувствуется в поисках «второго плана», деталей, внутренней жизни героя... Увы, он не может сделать больше того, что позволяют ему ситуации фильма.

М. Бернес—Огонек также ищет характер героя, но сцены, в которых он участвует, лишены острой действенности. Сойдя на берег после зарубежных мытарств, он ищет своих прежних друзей, рассказывает свою историю негодяю Нежуку, который, в конце концов, выгоняет его, рассказывает о своей тоске Мите, который уговаривает его вернуться к честной жизни, и затем является к Кречетову и во всем ему сознается. Огонек не участвует ни в одном столкновении, он только рассказывает...

Нечего делать в фильме превосходной актрисе З. Федоровой, играющей подругу Нежука—нелюбимую и нелюбящую, отчаявшуюся и жалкую. Все эти черты ее характера даны в экспозиции и ничем не подтверждены в действии.

Что же касается многочисленных помощников Кречетова, то их зачастую почти невозможно отличить друг от друга. Даже лейтенант Касьянов, узнавший, что отец и брат девушки, которую он любит, находятся под подозрением, не участвует в активном действии. Авторы показывают его с любимой девушкой до начала расследования и после него и забывают показать их взаимоотношения во время основных событий. Можно лишь предположить, что чувство долга и чувство любви хранятся у Касьянова в сердце на разных полочках, не соприкасаются и приводятся в действие независимо друг от друга.



«НОЧНОЙ ПАТРУЛЬ»

По другому, но также неверному принципу создан образ Бугрова—он действует, но эти действия не раскрывают его характера. Бугров совершает в фильме все злодейства и при этом остается для нас совершенно загадочной личностью. Мы ничего не узнаем об этом человеке, кроме того, что он свиреп и решителен. Мы даже не знаем, почему он слепо подчиняется приказам Нежука.

Задача советских приключенческих фильмов—романтическое отображение героических подвигов—требует в первую очередь создания значительных героических образов. Но при этом приключенческие сценарии отнюдь не должны быть лишены жанровых особенностей, которые получили такое плодотворное развитие в советской приключенческой литературе.

Приключенческий жанр в кино станет равноправным среди других жанров лишь в том случае, когда все выразительные средства жанра, а в первую очередь сложная фабула, будут использованы для создания ярких, правдивых характеров.

Д. Писаревский

САТИРА БЕЗ ПРЕУВЕЛИЧЕНИЙ

Каждого, кто следит за развитием киноискусства стран народной демократии, не может не порадовать выпуск студией ДЕФА (ГДР) веселой сатирической комедии «Капитан из Кельна».

...Неизменно и справедливо предъявляя к произведениям искусства, к фильмам, требования верности жизненной правде, постоянно проверяя их идейно-художественные качества этим высоким критерием, наша кинокритика, к сожалению, слишком редко сопоставляет результаты творческого труда художников с реальным жизненным материалом, положенным в основу их произведений. Между тем это основополагающее положение нашей эстетики требует нередко освещения вопросов о жизненных прототипах художественных образов, о том, как в самой действительности были найдены конфликты, характеры, различные детали и штрихи, слившиеся затем в сложном творческом синтезе в художественную, образную ткань произведения. Публикация в специальных либретто (кстати, почему эта форма пропаганды оказалась начисто забытой органами кинопроката?) некоторых материалов о том, как был создан такой, скажем, фильм, как «Капитан из Кельна», несомненно помогла бы усилить воспитательное значение этой картины.

В сцене слета гитлеровских вояк, в эпизодах освобождения из тюрем военных преступников, в рассказе о том, как приходят к власти фашистские военачальники и финансовые магнаты бывшего гитлеровского «рейха»—во многом из того, о чем так живо и остроумно рассказано в фильме, зрители увидели художественное подтверждение фактов, о которых приходилось не раз читать, которые хорошо известны. Но сюжетная канва фильма—головокружительная карьера безработного кельнера, вознесенного до высот директора концерна, депутата бундестага, или похождения гитлеровского офицера, лжесвидетельствующего о своей смерти и женящегося на собственной «вдове»,—все это действительно может показаться смелым художественным вымыслом сатириков.

Но так ли уж фантастичны перипетии фильма для сегодняшней западногерманской действительности?

У авторов фильма сохранилась папка—она много толще самого сценария— в ней вырезки из газет, документы, позволяющие ответить на этот вопрос.

Вот некоторые извлечения из нее. Западногерманская газета «Дер Тат» в номере от 2 февраля 1954 года описала историю самозванца из Бад-Крайцнаха. В кратком изложении она выглядит так. В этом маленьком тихом городке появился бывший военнопленный, который утверждал, что он был штурмбанфюрером. Его рассказы о «боевом прошлом», о подавлении восстания в Варшавском гетто, о расправах с французскими патриотами, о том, как он был осужден за военные преступления и как бежал из французской тюрьмы, вызвали сочувствие старых гитлеровских вояк. Они пригрели «собрата по оружию», оказали ему материальную помощь, осыпали подарками. Новоявленный «герой» стал выступать с воспоминаниями. По окончании его «лекций» слушатели пели гитлеровский гимн и посылали телеграммы протеста против дальнейшего преследования военных преступников.

Потом выяснилось, что он никакой не штурмбанфюрер, а подмастерье пекаря. Он никогда не был нацистом, не совершал военных преступлений. Такого обмана недавние покровители не смогли простить. Его упрятали за решетку. Такая же судьба постигла и некоего Шайля из Западного Берлина, который, выдавая себя за «заслуженного» нациста, собрал 18 тысяч марок.

Но дело не ограничивается только мелкими жуликами, дурачащими провинциальных обывателей. Газеты сообщают и о более крупных фактах, о самозванцах иного масштаба, проникших на высокие государственные посты и даже в парламент.

«Гамбургер Моргенпост» 7 сентября 1956 г. опубликовала сообщение о деле Губерта Мюллера. Этот жулик, уже успевший 14 раз побывать под следствием, в течение двух лет выдавал себя за фашистского генерала Мюллера-Хиллебрандта. Это позволило ему получить постоянный пропуск в бундестаг, заручиться поддержкой высокопоставленных лиц, основать «Общество боннской публицистики» и прикарманить 169 тысяч марок. Его карьеру оборвало только то обстоятельство, что долго «пребывавший в тени» подлинный Мюллер-Хиллебрандт наконец вынырнул на поверхность и снова получил звание бригадного генерала.

Самозванцами оказались и начальник отдела кадров военного министерства Фистер, и дипломат—советник посольства ФРГ в Бельгии Кельмент, и депутат бундестага доктор Рихтер. Этот парламентарий особенно прославился своей речью, произнесенной в бундестаге 9 декабря 1949 г. В ней он требовал амнистии т. н. «подводников»—лиц, преследуемых за военные преступления и вынужденных скрываться под чужими именами. Ведь среди них немало «достойных людей»—убеждал оратор, который, как позднее выяснилось, сам жил под чужим именем и вовсе не являлся доктором Рихтером, а был одним из руководителей отдела пропаганды национал-социалистской партии Реслером. Чтобы скрыть свое прошлое, этот преступник клятвенно засвидетельствовал перед судом смерть Реслера, позднее женился на собственной «вдове».

Эти выписки подтверждают, что сюжет фильма взят из жизни, что сама западногерманская действительность подсказала материал, перед которым бледнеет самая пылкая фантазия художников.

Важно и то, что жизненные факты, положенные в основу фильма, были опубликованы в «Нейес Дейчланд» и других газетах Германской Демократической Республики—в статьях и рецензиях, посвященных выпуску фильма. И для немцев, которые, безусловно, лучше наших зрителей знают обстановку в ФРГ, знают факты и детали той жизни, о которой повествует фильм, это было не только интересно, но и полезно.

А с каким интересом и вниманием слушали наши зрители в московском кинотеатре «Ударник» рассказ приехавших на премьеру фильма сценариста и режиссера о том, как создавался фильм, о фактах действительности, положенных в его основу. И как жаль, что обо всем этом своевременно не узнали миллионы зрителей, просмотревших картину в стране.

Не пора ли продумать систему публикаций, связанных с выпуском новых зарубежных картин? Этот вопрос следует обратить не только к прокатным организациям, но и к «Совэкспортфильму». Широкое использование возможностей кино как средства воспитания и просвещения зрителей требует от этих организаций не только показа фильмов, но и популяризации творчества прогрессивных мастеров, а в ряде случаев и пропаганды идей, которые несут их произведения.



«КАПИТАН ИЗ КЕЛЬНА»

Но вернемся к фильму, к его жизненному материалу, к его художественным особенностям, к тому, что оказалось способным задеть зрителей за живое.

●

Рассказывая о фактах, собранных для сценария, делясь живыми впечатлениями о своей поездке в ФРГ в связи с постановкой фильма, режиссер Златан Дудов резюмировал беседу словами римского сатирика Ювенала: «Писать сатиру не трудно, трудно не писать ее». И об этом, об отношении авторов к жизненному материалу, об их оценке фактов действительности, об их позиции следует сказать.

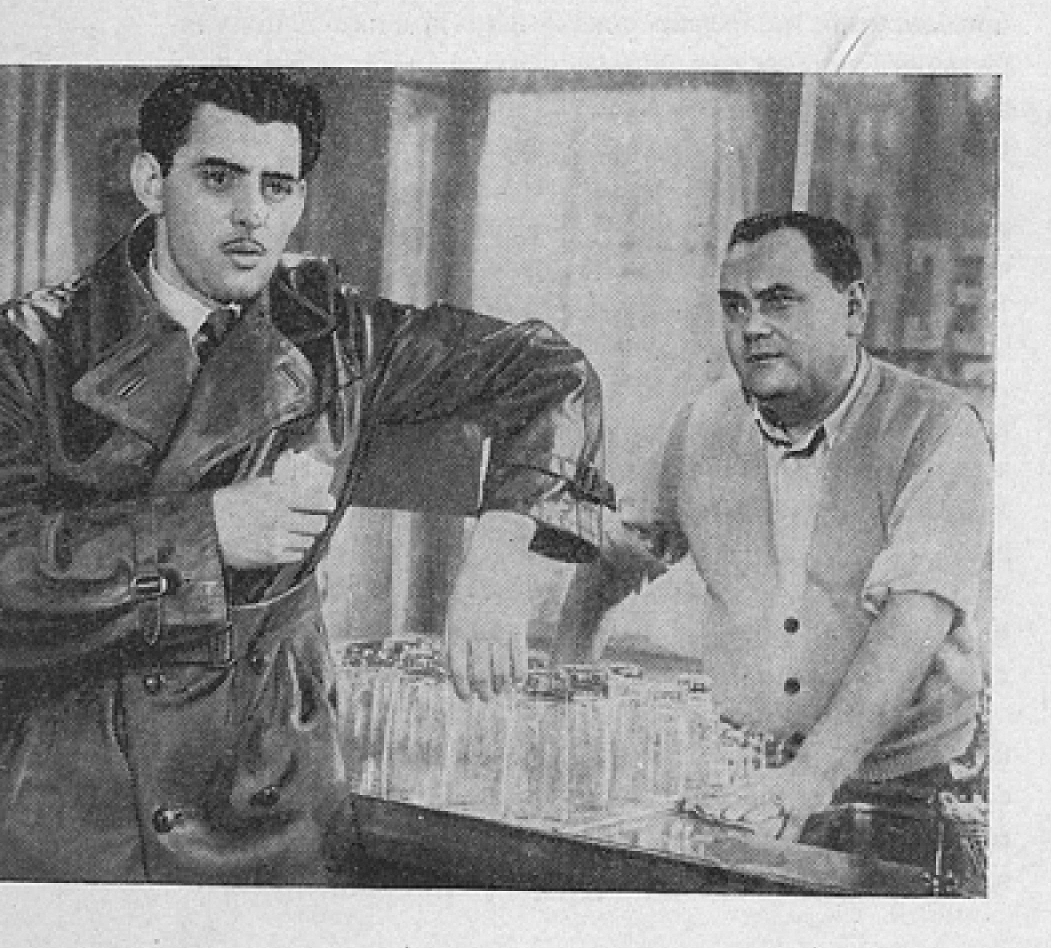
Названию фильма авторы дали подзаголовок «Копеникиада наших дней». Копеникиада—понятие, ставшее в Германии нарицательным. Каждый немецкий школьник знает действительно происшедшую в начале века историю с самозванцем сапожником,

который, надев мундир капитана, одурачил чиновников и обывателей города Копеника.

Об этом написана широко известная сатирическая пьеса К. Цукмайера «Капитан из Копеника». По фабульному построению фильм схож с этой пьесой. Но, сравнивая эти произведения, мы видим, как различны они по подходу художников к материалу действительности, по творческой интерпретации фактов, по сатирической, обличительной силе. Это различие общественных позиций, мировоззрения, творческого метода.

Пьеса К. Цукмайера критикует нравы старой, вильгельмовской Германии. Высмеивая традиционное для пруссачества преклонение перед воинским мундиром и казарменный дух, давая яркие и сочные характеры обывателей, занимательно описывая похождения ловкого авантюриста, автор не возвышается над уровнем бытописательства. Его смех, порой едкий, в общем беззлобен, примирителен. Драматург предпочитает не углубляться в вопросы политики, не ставит перед собой задач критики строя, породившего все эти уродливые проявления прусского милитаризма. Нужно, однако, помнить, что пьеса, написанная во времена Веймарской республики, при всей ограниченности своих задач была прогрессивна для своего времени. Но времена меняются, меняются и задачи искусства. И использование авторами фильма известной литературной традиции шло в плане развития ее прогрессивных, демократических черт, а в известной мере и в плане творческой полемики

«КАПИТАН ИЗ КЕЛЬНА»



с «Капитаном из Копеника», с тем, что ограничивало обличительную силу этой сатиры. И это стремление, нам думается, характерно для развития прогрессивного искусства современной Германии.

Создавая и формируя новое искусство, овладевая творческим методом социалистического реализма, передовые художники Германской Демократической Республики стремятся видеть дальше, видеть глубже, острее, обнаруживать за поверхностью явлений их глубинную сущность, выявлять закономерности общественного развития. Они видят свое назначение в непримиримой борьбе с силами реакции, в открытой и страстной защите народных идеалов. Именно так проявили себя авторы новой «Копеникиады»— художники зрелой и острой политической мысли, художники-борцы. И потому их сатира обрела разящую силу.

Ее объектом избраны явления посерьезнее, чем предрассудки обывателей или даже ограбление ратуш в Копенике. Авторы фильма заглянули в самую сердцевину чудовищного, ждущего своего часа сообщества и дали картину политических нравов боннской верхушки, дали ее в широком разрезе, проведя зрителей через деловые кабинеты, светские салоны, через камеру тюрьмы, палату суда, зал бундестага. И на каждой ступени этой лестницы открываются все новые и все более страшные картины.

История лжекапитана явилась не только обобщением фактов, о которых говорилось выше, но и тем фокусом, сквозь который нам открылась политическая коррупция мечтающих о реванше военных преступников, пролезших к власти нацистов, заправляющих страной промышленных магнатов. Нам раскрылись внутренние пружины политики, питаемой наиболее авантюристическими и гнусными заветами гитлеровской клики.

Приоткрывая завесу над «тайное тайных», сатирики бьют по главной цели, бьют в точку. О том, что это так, свидетельствует реакция на фильм в западногерманской прессе. Те, кого сатира Цукмайера ныне не беспокоит (пьеса идет в ФРГ и по ней недавно даже был поставлен фильм), кто не прочь, чтобы люди посмеялись над делами давно минувших дней и отвлеклись от дел сегодняшних, встретили новую «Копеникиаду», как нам известно, бранью и злобными нападками. Но стремление обвинить фильм в однобокости, в чрезмерном сгущении красок, стремление отрицать его правдивость разбилось о факты.

Поистине знаменательно, что уже после выхода фильма в конце 1957 года Чехословацкое телеграфное агентство опубликовало документы фашистского «Круга верности»—тайного сообщества, объединяющего бывших нацистских главарей. Как перекликаются помыслы и дела героев фильма с тем, что мы

узнали из этого документа! Идея реванша, подъем «германского национального духа», ставка на вооружение ФРГ, ориентация на американских союзников и конечные цели—возрождение германской империи, подготовка новой войны—о чем, как не об этом, пекутся герои новой «Копеникиады»?! Сила фильма—не только в правдивом раскрытии этих программных вопросов, но в верном освещении тактики нацистов, приемов борьбы. В сообщении о «Круге верности» мы читаем, что фашистские главари не спешат выйти из подполья. «Легализация не означала бы ничего иного, как стремление есть картофель раньше, чем закипит в котле вода». И зачем торопиться, если «уже сейчас наши функционеры занимают влиятельные посты в Христианско-Демократическом Союзе, в государственном аппарате в бундесвере...».

О существовании этого тайного сообщества авторы фильма не знали, когда приступали к постановке, но по многим признакам художественным чутьем угадали, предвосхитили его черты и вывели его, как говорится, «за ушко да на солнышко».

«Ничто так не обескураживает порока,—писал Салтыков-Щедрин,—как сознание, что он угадан и что по поводу его раздался смех». Авторы фильма борются именно этим острым оружием. Воспитательное значение картины трудно переоценить. Но важно не только то, что рассказано зрителям, но и то, как это сделано.

Большую и острую политическую тему картина раскрывает не дидактически, не иллюстративно, не «в лоб», а средствами подлинного сатирического искусства, раскрывает изнутри, сквозь призму человеческих характеров, помыслов, мотивов поведения, психологии. Творческая удача авторов фильма состоит в том, что правда о взятой стороне действительности рассказана языком художественных образов—ярких, типических, рассказана талантливо и, что особенно важно, яркими комедийными средствами. Успех фильма в равной мере решает и остроумный сценарий, и изобретательная, темпераментная режиссура, и великолепное актерское мастерство.

Сценарий Генрика Кейша, Михаэля Чесно-Хелля и Златана Дудова* строен по композиции, выверен в каждой детали, кинематографически динамичен.

В самом несоответствии характера героя тому, что с ним происходит, в том, что заурядный, в общем неплохой и глубоко штатский, человек вынужден играть роль заслуженного гитлеровского вояки, заключено неисчерпаемое богатство комических ситуаций. Сколько искрящегося юмора в сценах вхождения героя в его новую роль, когда он теряет «линию поведения» и пускается в рассуждения о сервировке и обслуживании посетителей. Острота, напряженность действия достигается и параллельным развитием сюжетной линии настоящего капитана, появление которого грозит оборвать карьеру самозванца, и тем, что герой все время как бы балансирует на грани саморазоблачения. Цепь комедийных случайностей здесь лишь подчеркивает жизненную закономерность. Окружающим был нужен герой с «безупречным» военным прошлым, и такой герой





«КАПИТАН ИЗ КЕЛЬНА»

* Сценарий «Капитан из Кельна» печатался в журнале «Искусство кино», № 11, 1956.

появился. Его породили они сами, направление их мышления. Именно это заставляет окружающих не замечать «срывов» псевдокапитана, моментов, когда в нем просыпается кельнер. Его профессиональные рассуждения о том, сколько слив нужно для изготовления 100 порций компота, воспринимаются, как признак энциклопедической образованности. В его распоряжении отлить пушки из шоколада усматривается искусство пропагандистского маневра. Именно это у ослепленного навязчивой идеей шефа рождает мысль, что такого человека нужно провести в бундестаг. И в том, как даже ошибки и срывы самозванца оборачиваются на пользу его карьеры, раскрывается внутренняя логика событий, движимых военной истерией. Их направляют люди, одержимые идеей реванша. В выявлении, сатирическом заострении этой главной, определяющей черты их психики— глубокое раскрытие этих характеров. Причем нужно сказать, что в сценарии эти образы заправил и слуг милитаризма отнюдь не односторонни, не плакатны Напротив! В большинстве это характеры живые, наделенные множеством индивидуальных черт и особенностей, что дало материал для блестящей актерской игры в фильме.

К достижениям сценария нужно отнести его концентрированность, сжатость, лаконичность письма. Буквально нескольких штрихов для характеристики атмосферы в кулуарах бундестага оказалось достаточным, чтобы показать закулисные стороны боннской «демократии». Несколько коротких сцен, выводящих действие за пределы темного и душного мирка «хозяев», дают широкий социальный фон всему повествованию. Зрителей захватывает динамизм стремительно развивающегося действия, каждый «поворот» которого, всегда неожиданный, интересный, открывает все новые и новые стороны событий, грани характеров, точно и тонко подмеченные детали.

Сценарные находки были развиты, обогащены режиссерской трактовкой фильма. Наиболее характерным и, на наш взгляд, плодотворным в постановочном решении фильма является стремление к реалистической, жизненной достоверности образов.

«КАПИТАН ИЗ КЕЛЬНА»



С персонажами, подобными героям фильма, мы не раз встречались в сатирическом искусстве. Но ни в одной из сцен постановщик и исполнители не прибегают к приемам гротескного сгущения красок, к внешнему окарикатуриванию своих героев. В этом существенная особенность стилистики фильма. И то, что эта установка проведена последовательно, до конца, помогло избежать так часто встречающегося в комедийных фильмах стилистического разнобоя в трактовке отрицательных и положительных персонажей.

Все его герои и по внешнему облику и по манере держаться, поведению обычные люди, такие, каких можно встретить на каждом шагу в ФРГ. В персонажах отрицательных нет ничего внешне смешного. Комизм их образов раскрывается в ином. Фильм выявляет вопиющую несообразность логики поведения персонажей с нормальными человеческими представлениями. Вот, например, озабоченный защитник хочет найти зацепку, чтобы спасти представшего перед судом героя. Он допытывается, не совершил ли тот хоть какого-нибудь преступления: «Вас сразу амнистируют... В этом единственное ваше спасение». Герой разводит руками: «Никакого». Адвокат искренне огорчен: «Да неужели у вас совесть совершенно чиста? Как вас защищать—я не представляю »

Такой тип сатирического решения чрезвычайно интересен. Фильм еще раз доказывает, что преувеличение, внешнее заострение образов—вовсе не обязательный признак сатиры.

●

Стремление к жизненной правдивости, достоверности было главным и в работе с актерами. И нужно сказать, что постановщику удалось добиться единого понимания задач, достичь внутренней слаженности, собранности актерского ансамбля.

В лице актера берлинского театра «Фольксбюне» Рольфа Людвига постановщик нашел великолепного исполнителя главной роли. Скупыми, сдержанными средствами актер раскрывает внутренний комизм образа этого самозванца поневоле, тонкими и точными штрихами лепит его характер. В нем угадываются и черты, привитые лакейской профессией, и известная опустошенность, и слепая вера в случай. Но он не наглец, не авантюрист по натуре—отнюдь нет! Лишь безвыходность положения заставляет его принять на себя новую роль. Какое богатство нюансов характера передает актер: растерянность сменяется удивлением, удивление—решимостью пойти на риск, а дальше—волевая собранность, внимание, настороженность. Он всматривается, вслушивается, окружающие помогают ему «найти себя», и это постепенно рождает самоуверенность и даже беспечность. И в дальнейшем сложная смесь хвастовства и заносчивости, хлестаковских «взлетов» и трезвых, горьких раздумий над тем, что происходит вокруг, придает образу многогранность, глубину, значительность.



«КАПИТАН ИЗ КЕЛЬНА»

Эта первая крупная работа Рольфа Людвига для экрана (кстати сказать, он дублировал на немецкий язык роль Хлестакова в советском фильме «Ревизор») свидетельствует о появлении в немецком киноискусстве незаурядного комедийного дарования.

Интересно и глубоко реалистически трактован в фильме и образ Альберта—Карьянке. Актер Эрвин Гешоннек, исполняющий эту роль, доносит широкую гамму психологических состояний своего героя. Страх и неуверенность борются в нем со стремлением вынырнуть на поверхность, с алчной жаждой воспользоваться плодами своих былых заслуг. Мы видим, как в скромном коммивояжере вновь просыпаются черты гитлеровского карателя. Сцена у зеркала, где он примеряет мундир с фашистскими регалиями—просто превосходна. Достойной партнершей Гешоннека является Эльза Вольц, создавшая до мельчайших деталей правдивый и достоверный образ фрау Карьянке—верной помощницы своего супруга.

На каждую, даже небольшую роль в фильме привлечены прекрасные исполнители. В промышленном магнате Пфердапфеле (К. Штайнграф) ощущает-

ся воля, энергия, волчья хватка дельца. Исступленная целенаправленность этого человека сочетается — и актер донес это — со своеобразным юмором, с известной долей сентиментальности. Живыми чертами отмечены характеры и взбалмошной дочери миллионера Дези, и верного служаки Францке, и многих других персонажей картины.

●

Фильм изобилует сочными жанровыми зарисовками. Многие его эпизоды отмечены тонкой наблюдательностью постановщика, мастерским владением кинематографической деталью. Как филигранно отделан каждый штрих сцены солдатского слета! Здесь все выразительно — и отрывистая речь генерала, и обжора-ефрейтор, для которого бесплатный гуляш дороже политики, и дробь барабанов, и знамена в чехлах, и механическое исполнение воинских артикулов, и пьяные излияния «мальчиков, к которым вернулся юмор». От всего этого повеяло затхлым духом гитлеровской военщины.

Остро, интересно по мизансценам, темпераментно поставлены эпизоды выхода «босса» из тюрьмы, урока риторики, сцены суда, свадьбы, «встречи» генерал-фельдмаршала.

То, что Златан Дудов, готовясь к постановке, побывал во многих городах Западной Германии, изучал материал на месте, позволило обогатить фильм многими живыми наблюдениями, яркими и характерными деталями. Вспомним хотя бы ресторан, куда Ганс Альберт приводит Ганнелоре. Трудно придумать такое причудливое сочетание американизированного стиля обстановки и старопрусской казарменной «романтики». Но это все взято из жизни — даже обстановка ресторана, воспроизводящая обстановку гамбургского бара «Лили Марлен». И в картину было перенесено все до деталей, вплоть до капеллы «ветеранов африканского корпуса», исполняющих на военных трубах сентиментальные солдатские песенки.

Верность жизни не только в фактах, положенных в основу сценария, но и в воссоздании среды, обстановки действия была руководящей нитью всего творческого коллектива картины. И в этом режиссер нашел союзников в лице операторов Вернера и Гельмута Бергман, художника Оскара Питча, композитора Вильгельма Неефа.

В стилевом единстве всех компонентов картины еще одно свидетельство возрождения лучших традиций немецкого реалистического киноискусства, внесшего немалый вклад в мировую киноклассику. То, что картина решена в едином реалистическом ключе, что основная установка авторов была разделена и творчески поддержана актерами, усиливает ощущение правдивости, достоверности происходящего. Может быть, поэтому разящая сатира, гневное «нет!» художников так органически сочетаются с тем, чему они говорят свое «да!», что утверждают, в чем видят положительное начало жизни.

Подлинный герой картины — немецкий народ — не раз вмешивается в ход событий, ломает планы своих «хозяев». Это и рабочий хор, неожиданно запевший вместо «Стражи на Рейне» антивоенную песню, и рабочие в цехе, и служащие концерна. Это и молодежь, «встречающая» фельдмаршала на вокзале. В этой сцене народ не безмолвствует. Нет! Люди прерывают речь гитлеровца, и он вынужден скрыться от их гнева.

Мысли и чувства простых людей раскрываются и во взаимоотношениях героя с девушкой, которую он хотел бы назвать своей невестой. Она уходит от него — честным людям с такими не по пути. Во всем этом раскрывается более глубокий конфликт, чем тот, который положен в основу сюжета, — расширяется социальный фон повествования, обнажаются закономерности его разрешения, выявляется соотношение сил, намечаются перспективы развития, и «сильные мира сего» при ближайшем рассмотрении оказываются не такими уж всемогущими. Они страшны и опасны, но это временщики. Они обречены на гибель, ибо народ не с ними.

Гнев и страсть сатириков, горечь раздумий над фактами жизни и стремление изменить ее к лучшему окрасили картину, придали ей художественную, эмоциональную силу. И фильм стал боевым оружием в борьбе за утверждение положительных идеалов народа, в борьбе за мир.

Таковы основные особенности этой новой работы ДЕФА, особенности, обеспечившие большой успех фильма у советского зрителя.

●

И еще об одном нужно сказать в связи с этой картиной.

Коллектив студии «Союзмультфильм»: режиссер дубляжа Г. Калитиевский, звукооператор Г. Мартынюк и все актеры — проникновенно, бережно отнеслись к произведению. Органичного слияния с образом добился С. Цейц, дублировавший роль «капитана». Богатство интонационных красок актера помогло донести до зрителей эту труднейшую комедийную роль. Значительных удач добились В. Кенигсон (Карьянке), А. Фуксина (фрау Адель), С. Бубнов (Пфердапфель) и другие актеры. Их труд помог полновесно и полнозвучно, во всем богатстве оттенков донести до советских зрителей это интересное и значительное произведение немецких товарищей по искусству.

Р. Юренев

С ЛЮБОВЬЮ К ЛЮДЯМ

Кинематография Японии советскому зрителю почти совсем незнакома—на нашем экране было всего лишь несколько японских фильмов. А между тем в Токио и Киото существуют мощные киностудии, производящие более пятисот полнометражных художественных фильмов в год. «Большая шестерка»—Тохо, Сеотику, Дайэй, Никкацу, Тоэй и Синтохо,—шесть мощных кинематографических компаний, ожесточенно конкурируя между собой, все больше срастаются с американским капиталом. Подавляющее большинство картин, выпускаемых этими компаниями, представляют собой стандартную макулатуру: однообразные псевдоисторические «самурайские» боевики, американизированные ревю, сентиментальные мелодрамы. Однако есть на больших киностудиях Японии и талантливейшие, первоклассные мастера. Режиссеры Акира Куросава, Кендзи Мизогути, Тейносуке Кинугаса, Хейносуке Госе, Микио Нарузе и некоторые другие завоевали начиная с 1951 года множество премий на международных фестивалях. Их фильмы поражают европейцев отточенным изяществом формы, глубиной психологии. Но общая их черта—пессимизм. Пессимизм, рождаемый у художников необходимостью приспосабливать свои убеждения, свои взгляды на жизнь к вкусам хозяев «большой шестерки» ...

Есть, однако, в Японии режиссеры и сценаристы, актеры и операторы, музыканты и кинокритики, не желающие приспосабливаться. Их творческий путь всегда труден, а часто и героичен. На деньги, собранные профсоюзами или просто рабочими—любителями кино, на улицах и в импровизированных павильонах, аппаратами, взятыми напрокат у старьевщиков, прогрессивные кинематографисты Японии сделали немало фильмов, получивших всемирное признание. «Хиросима», «Женщина идет по земле», «Трагедия острова Сайпан», «Улица без солнца» и некоторые другие шли на наших экранах. Они различны по жанрам, по манере, по настроению. Но все они суровы и правдивы. Сдержанно, просто, а иногда и жестоко они говорят о нищете и безработице, об ужасах войны и произволе эксплуататоров. Несмотря на трагизм своих сюжетов, они оптимистичны, одухотворены любовью к человеку и верой в освобождение трудящихся. Этими чувствами дышит и скромный фильм «Когда любишь», прошедший по экранам нашей страны.

Фильм «Когда любишь»» выпущен кинокомпанией «Докурицу Эйга», что в переводе означает «Независимое производство». Это очень скромная организация, не обладающая ни солидными капиталами, ни новейшей техникой, ни просторными павильонами. Группе кинематографистов, объединившихся вокруг кинокритика и продюсера Мазайоши Ивабучи, удается выпускать три-пять фильмов в год. Эти фильмы—произведения подлинного искусства. Они говорят о жизни трудового народа. Их общая цель—борьба за мир. Поэтому слава о маленькой независимой кинокомпании крепнет и в Японии и далеко за ее пределами.

Фильм «Когда любишь» состоит из трех самостоятельных киноновелл, поставленных тремя режиссерами по сценариям двух кинодраматургов. Он—словно маленькая кинохрестоматия, дающая краткое знакомство с основными творческими силами «Докурицу Эйга».

Сценарист Канэто Синдо (выступающий здесь в соавторстве с Юсаку Ямагата)—один из виднейших кинодраматургов Японии, знакомый нам по сценарию «Женщина идет по земле». Выступает он и как кинорежиссер: поставленный им фильм «Дети Хиросимы» был премирован в Карловых Варах в 1954 году. Однако чаще всего сценарии Канэто Синдо осуществляет режиссер Кимисабуро Йосимура. Совместно они создали фильмы «Роман Гендзи», «Насилие», «Под шелковой тканью», «Мыс Асицури» и другие. Им принадлежит и первая новелла рецензируемого фильма—«Цветочница».

Две судьбы неожиданно столкнулись дождливым, холодным вечером у входа в скромный бар: взволнованная молодая женщина купила у маленькой цветочницы все ее цветы. Девочка счастлива—столько томительных часов толкалась она по барам, магазинам, переулкам, тщетно предлагая несколько цветков, а тут взяли сразу все—и сдачи не нужно... Девочка покупает немного винограда для своей больной сестры, но, когда она добирается до трущобы, служащей им домом, оказывается, что сестра умерла. Виноград падает на мокрую мостовую к маленьким ногам в изношенных туфлях.

Есть ли на свете счастливые люди? Девочка разыскивает женщину, купившую цветы. Но и та несчастлива. Ей пришлось уступить домогательствам хозяина, чтоб получить деньги, необходимые мужу,

запутавшемуся в делах. Но жертва запоздала—муж покончил самоубийством.

И одинокие, ожесточенные горем сердца вдруг наполняются взаимным сочувствием. Так завязывается дружба, так побеждается одиночество...

Новелла Йосимуры импрессионистична, сентиментальна, грустна. Но безукоризненная правда психологического рисунка всех персонажей, точно найденные детали, умение тонко создать атмосферу действия—все это говорит о незаурядном таланте режиссера, еще не пришедшего к ясному пониманию социальных противоречий, но полного сочувствия к судьбам трудящихся и эксплуатируемых людей.

Вторая новелла, «Нежданная невеста», решена в комедийных тонах. К рабочему пареньку, еле-еле зарабатывающему себе на пропитание, задолжавшему хозяйке за нищенскую комнатушку, неожиданно приезжает ...невеста. Прелестная, застенчивая, юная девушка доверчиво входит к нему и с простодушной деловитостью вручает письма от матери и старшего брата, живущих в деревне и решивших поженить молодых людей.

Парень в смятении. Он пробует обратиться за советом к друзьям, таким же беднякам, как он сам. Отослать девушку обратно, да есть ли у нее деньги на билет? Один из друзей тоже растерян, другой корчит из себя знатока женских душ и дает дурацкие советы... А неумолимый гудок зовет на работу. Молодые люди все больше узнают друг друга.

«КОГДА ЛЮБИШЬ»



Они оба чистосердечны и откровенны. Они оба покинули деревню из-за голода. Сейчас они сидят на циновках друг против друга и разговаривают о деревне, о хлебе, о работе. Простые, угловатые слова. Но в глазах парня растерянность сменяется теплотой, а в движениях девушки появляется спокойная грация хозяйки. Наконец он подходит к окну, за которым сушится выстиранное ею белье, и задергивает занавеску.

Эту новеллу поставил Тадаси Имаи—один из наиболее известных и сильных режиссеров Японии. В первые послевоенные годы он возглавлял демократические киноорганизации, участвовал в самоуправлении крупнейшей киностудии Тохо, участвовал в знаменитой забастовке 1948 года и был выброшен американцами на улицу. Но это не сломило режиссера-бойца. Его фильмы, созданные в небольших независимых киностудиях, принесли ему мировую известность. Фильм «Мы все еще живем» по праву считается источником нового направления в японском кино, своеобразного японского «неореализма», «Дочери Окинавы»—сильнейшим антивоенным фильмом, «Школа эхо» и «Здесь бьет родник» поднимают кардинальные вопросы борьбы за мир и за демократическую культуру. В 1951 году Тадаси Имаи была присуждена национальная Премия Мира. Его последний фильм «Мрак среди дня» был удостоен первых премий на кинофестивалях 1957 года в Карловых Варах и Москве. Этот потрясающий кинорассказ о судьбах японской молодежи, о произволе полиции и косности суда является образцом воинствующего, идейного, правдивого искусства.

Маленькая новелла о нежданной невесте—лишь скромный эпизод на широком творческом пути большого режиссера. И сделана эта новелла так легко, так скромно, что кажется просто кусочком жизни, неизвестно как подсмотренным киноаппаратом. И, только когда улыбающийся паренек как бы случайно задергивает занавеску и кадр идет в заключительное затемнение, понимаешь, какое уверенное, спокойное и сильное мастерство вложено в этот простенький, короткий рассказ, как непосредственно и точно играют актеры, неуловимыми нюансами передавая изменения в чувствах и психологии героев, как свежо выбраны точки зрения аппарата, как скупо и выразительно отобраны вещи, жесты, звуки.

Третья новелла, название которой «Когда любишь» дано и всему фильму,—по своей теме самая значительная. Если в первых двух показаны ужасные условия, в которых живут простые люди Японии, то в третьей новелле показаны герои, которые хотят эти условия изменить.

Во время политической демонстрации, показанной кратко, но с огромной динамикой, арестован юноша-студент. Он мог бы покаяться, признать

ошибки, отречься, и его освободили бы, но он не может изменить своим убеждениям и перед лицом тюремщиков и судей говорит о социальной несправедливости.

Его семья—мать и две сестры—переживает тяжелую драму. Младшая сестра вынуждена бросить школу, старшая не может больше жить с матерью, ее жених не согласен больше ждать, он требует, чтобы она переехала к нему со своими вещами и своим заработком. А старая мать выбивается из сил, чтобы заработать лишний грош на передачу сыну.

Роль матери исполняет великая японская актриса Исудзу Ямада. Ее мы знаем по фильмам «Женщина идет по земле» и «Улица без солнца». В кино Исудзу Ямада снимается уже более четверти века и сыграла не одну сотню ролей. В составе передвижной прогрессивной театральной труппы «Дзенсиндза» она объехала всю Японию с разнообразнейшим репертуаром. Однако лучшие свои образы она создала в последние годы в картинах прогрессивных независимых мастеров.

Большое, исхудавшее тело матери согнуто усталостью и болезнью. Натруженные руки она несет перед собой, ноги передвигает с усилием. Лицо матери почти неподвижно—мимика Ямада предельно скупа. Губы чуть заметно трогает нежная и печальная улыбка или легкая дрожь обиды. Зато глаза актрисы живут такой напряженной, такой сложной жизнью, что без слов передают все чувства, желания, все страхи, печали и надежды матери.

Крупные планы матери, пришедшей в тюрьму на свидание к сыну,—прекрасны. Взгляд, брошенный ею на девушку-студентку, подругу ее гордого, непримиримого мальчика,—короток, но в нем настороженность сменяется пытливостью, надеждой, материнской ревностью и печалью и, наконец, любовью к этой незнакомой девушке, наверное, столь же гордой и честной, как ее сын.

Новелла «Когда любишь» поставлена режиссером-коммунистом Сацуо Ямамото. После войны он создал антивоенные и антиимпериалистические фильмы «Война и мир», «Город насилия», «Запрещенная зона». Замечательный фильм «Буря в горах Хаконэ» произвел переворот в жанре японского исторического фильма: он прославил не военачальника, не самурая, а строителя, отдавшего жизнь, чтобы снабдить водой крестьян засушливой долины. На наших экранах шел фильм Ямамото «Улица без солнца» по одноименному роману пролетарского писателя Сунао Токунага. Этот строгий, мужественный гимн рабочей солидарности был удостоен премии на фестивале в Карловых Варах.

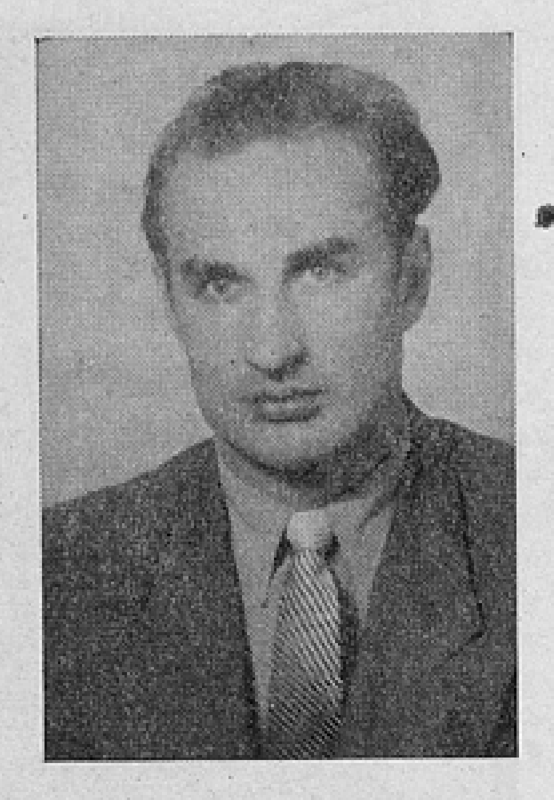


«КОГДА ЛЮБИШЬ»

Три киноновеллы, различные по темам, по настроению, по режиссерским почеркам, естественно и гармонично объединяются в одном фильме. Этому способствует и музыка композитора Масао Оки—очень скупая (долгое время играет одно фортепьяно), по форме—европейская, с явным влиянием Моцарта и Гайдна, но в мелодике сохраняющая японский национальный колорит. Этому способствует и подчеркнутая простота и даже бедность декорационного оформления. Этому способствует и единство стиля актерской игры—очень простой, сдержанной, избегающей сильных, подчеркнутых приемов, но изобилующей тончайшими психологическими оттенками.

Однако более всего единству фильма способствует общность идей всех трех новелл: простым, бедным, трудящимся людям свойственны высокие и прекрасные чувства—верность, отзывчивость, самоотверженность, любовь.

Простые люди борются за свои права—это показано только в третьей новелле фильма, но и маленькая цветочница, и потерявшая мужа работница бара, и нежданная невеста, и трое друзей, так смущенных ее появлением, и старая, добрая, молчаливая мать—все эти маленькие люди полны такого духовного благородства, такой порядочности, такой внутренней чистоты и силы, что на сердце у зрителя становится светло.







В. Ежов, В. Соловьев

ЧЕЛОВЕК С ПЛАНЕТЫ ЗЕМЛЯ

«Открылась бездна, звезд полна,
Звездам числа нет, бездне—дна».

М. Ломоносов

Окрестности земного шара.

Бесчисленные радиостанции всех континентов земли забрасывают сюда разноязыкую речь, музыку, шумы «глушителей», сигналы радиотелеграфа...—жизнь мира в звуках! Отражение забот, которыми живет человечество,—в радиопередачах!

Вдруг поперек извечного движения звездной сферы начинает двигаться новая звезда. Она двойная: впереди летит большая продолговатая звезда, а немного повыше, сзади мерцает крохотная круглая звездочка.

На мгновение в эфире наступает тишина. И только...

— ...бип-бип-бип...

Потрясенный мир слушает голос нового небесного тела... а потом...

— Русская Луна над миром!

— Запуск спутника—это революция 1957 года!

— Россия сделала первый шаг к полету на Луну!

На японском, английском, арабском, французском, испанском—на всех языках мира звучит одно русское слово. С разными акцентами, разными интонациями, оно

Режиссерская консультация Б. Бунеева.

проносится над миром: «СПУТНИК»! И еще одно знакомое слово можно разобрать в этом хоре голосов: «ЦИОЛКОВСКИЙ»!

— Исполнилось пророчество Циолковского!

— Мир приступил к осуществлению программы, начертанной Циолковским!

— Эра межпланетных сообщений—эпоха Циолковского!

Летят поперек извечного движения звездной сферы новые звездочки.

На этом фоне и появляются вступительные титры фильма:

ЧЕЛОВЕК

С ПЛАНЕТЫ

ЗЕМЛЯ.

Во всю ширь широкого экрана—долина, заполненная людьми. Здесь собралось пять миллионов мужчин, женщин, детей и стариков, пять миллионов рисованных, мультипликационных человечков.

В центре долины—возвышенность. В центре возвышенности—зияющее жерло гигантской пушки, отлитой прямо в земле.

Пять миллионов голосов дружно считают:

— Тридцать семь! Тридцать восемь! Тридцать девять! Сорок! Пли!!!

Из черных недр пушки вырывается столб пламени, вылетает огромный снаряд и уносится в небо.

Содрогнулась долина. Триста тысяч человек оглохли, и на них напал столбняк. Остальные четыре миллиона семьсот тысяч упали, потом вскочили на ноги и, швыряя в небо трости и шляпы, закричали:

— Ур-р-р-р-р-а-а-а...

Луна. К ней приближается снаряд. В снаряде светится круглый иллюминатор. Мы заглядываем в него.

Барбикен, Николь и Мишель с бокалами в руках.

— Мы втроем провозгласим на Луне республику!—объявляет азартно Барбикен.

— Я буду конгрессом!—заявляет Мишель.

— А я сенатом!—кричит Николь.

— А Барбикен президентом!—требует Мишель.

— Президент должен быть избран народом!—протестует Барбикен.

— Президент будет избираться конгрессом,—тотчас поворачивается к нему Мишель.—А так как я и есть конгресс, то я единогласно избираю тебя президентом!

— Ура! Да здравствует президент Лунной республики Барбикен!—вскакивает Николь.

— Теперь Луна наша!—подхватывает Мишель.—Гип-гип, ура!

Рисованные человечки в забавном азарте нестройным трио запевают «Янки дудл».

В этот момент и раздается громкий человеческий голос:

— Чепуха!—и смех.—Какая чепуха!

Барбикен, Николь и Мишель, как ужаленные, поворачиваются к зрительному залу. Они уязвлены в самых пылких своих чувствах.

— Что именно «чепуха»?!—выкрикивает Мишель Ардан.

— Все, все чепуха,—убежденно и доброжелательно отвечает тот же голос.—И то, что вы пьете из бокалов, и то, что вы одолели земное тяготение, и то, что собираетесь благополучно опуститься на Луну.

Вперед выскакивает капитан Николь.

— Мы благополучно опустимся на Луну!—заявляет он.—Предлагаю пари. Десять тысяч долларов!

— Это невозможно,—смеется голос.—Вас давно нет в живых. Вы погибли в момент выстрела.

— Ложь!..—яростно кричат все трое, но...

Обложка книги (Жюль Верн, «Вокруг Луны») закрывает всех троих вместе с их снарядом.

Человек, рукой которого захлопнута книга, проходит к окну комнаты. Его лица мы еще не видим. Мы успеваем только разглядеть, что человек высок, черноволос и одет в белую, неподпоясанную рубаху-косоворотку.

Человек прижимается лбом к холодному стеклу и повторяет теперь уже вполне серьезно:

— Снаряд не может одолеть земного тяготения. Полетом снаряда невозможно управлять в пустоте космического пространства. Снаряд не годится для космических путешествий.

Возникает надпись:

РОССИЯ. КАЛУГА. КОНЕЦ ПРОШЛОГО ВЕКА.

Звонят колокола. Их много. В маленькой Калуге было около сорока церквей.

Толпа на перекрестке двух улиц.

Со всех сторон сбегаются сюда мальчишки. У всех в руках разномастные кошки, которые воют и царапаются.

Бегут нищие. Останавливаются прохожие.

В центре толпы—человек огромного роста, бывший дьякон, а теперь босяк и «обличитель».

— Ныне всем возвещаю,—орет он,—именитейшие и невежественнейшие граждане Российской империи, рабы золотого тельца, купцы первой гильдии Балабанов и Хвостов решили навеки прославить и осквернить в день святой троицы наш захудалый городишко!

Виновники кутерьмы—Балабанов и Хвостов, одеревеневшие от безостановочного недельного пьянства,—стоят в сторонке.

— Пятьдесят целковых тому,—продолжает босяк-дьякон,—кто прогонит стадом, не упустив ни одной, эту ораву зеленоглазых оборотней, поганых тварей, не допускаемых в алтарь!

— Голосок-то, голосок-то каков?!—восхищается один из обывателей.—Самому протодьякону впору!

— Стаканы голосом разбивает, ей-богу, господа, сам видел!—подхватывает второй.

— Еще бы ему стаканы не бить,—пожимает плечами третий,—золотую медаль за бас имеет.

Оттесняя мальчишек и обывателей, к купцам пробираются нищие.

Чернобородый кланяется Балабанову:

— Беремся, Пал Филимоныч... Всей артелью гнать будем...

Балабанов поглядел брезгливо на нищих и ничего не сказал.

Хвостов махнул рукой:

— Валяй артелью, только смотри, христова братия... упустите хоть одну тварь— со всех портки долой!

Чернобородый поднял над головой лохмотья и зычно скомандовал:

— Грудись в круг!

Нищие поспешно сбиваются в тесный круг.

— Закидывай!—орет чернобородый.

Через головы нищих в круг, визжа, крутясь, полетели кошки... И, когда последним кто-то бросил роскошного сибирского кота с голубым бантом на шее, вся кошачья орава сцепилась в клубок.

— С богом!—махнул рукой Хвостов.

— Трогай!—скомандовал чернобородый...

Неожиданно над головами нищих нависла лошадиная морда.

— Посторонись, убогие, ожгу!—молодецки крикнул кучер и стегнул лошадь.

Та рванулась, оскалив желтые зубы, и смяла кольцо «артели».

Ошалевшие кошки ринулись в прорыв и разбежались в разные стороны.

Чернобородый в бешенстве схватил лошадь и осадил ее.

— Что здесь происходит?—весело спросил Дорофеев, который ехал в пролетке.

— Нищая братия, ваше степенство, гуляет...—начал было объяснять кучер, но вдруг осекся.

Сквозь коридор, который образовался в притихшей толпе, к пролетке шагал угрюмый Балабанов.

Кучер как-то боком сполз с козел и юркнул в толпу.

Балабанов подошел к пролетке и положил тяжелую руку на ее край.

— Это Георгиевская церковь?—спросил у него Дорофеев.

Купец удивленно посмотрел на него и не ответил.

— А у нас их три, Георгия-то: Георгий на Воробьях, Георгий за Верхом...— словоохотливо начал было один из нищих, но Балабанов только взглянул на него, и нищий стушевался.

— Где-то здесь живет учитель Циолковский Константин Эдуардович,—опять говорит Дорофеев.

— Это... что железный шар выдумывает, чтобы по воздуху летать?—спрашивает один из обывателей.

— Константин Эдуардович—наш учитель!—выходит вперед один из мальчишек.— Он вон в том доме жил, а только он теперь там не живет, он переехал!

— Куда переехал?

— Я не знаю.

Вдруг с неожиданным проворством Балабанов вскочил на козлы, разобрал вожжи и хлестнул лошадь. Та с места пошла вскачь.

Брошенный толчком, Дорофеев упал на подушки сидения.

Толпа ахнула и побежала в разные стороны.

Пролетка мчится по мосту через Березуевский овраг...

...На повороте колеса кренящейся коляски приподнимаются над землей.

Натянулись вожжи. Лошадь, поднявшись на дыбы, встала.

— Ну?!—повернувшись к седоку, спросил Балабанов.

— Ну?—насмешливо отозвался Дорофеев,—что же дальше?

Купец подумал, вздохнул и пожаловался:

— Скучно жить на свете, барин... Даже в праздник.

— Да вы философ!—засмеялся Дорофеев.

— А ты веселый,—осклабился купец.

— Куда вы меня завезли со скуки?

— Учителя вашего дружок, аптекарь Бабурин, тут проживает,—ткнул Балабанов кнутом в сторону аптеки, напротив которой остановилась пролетка,—тоже... чу-удной человек!

— А себя вы почитаете человеком... нормальным?—поинтересовался Дорофеев.

— Я купец! Я тут самый богатый!—строго ответил Балабанов и пошел прочь.

Дорофеев расхохотался весело и облегченно.

●

— Вы ищете Константина Эдуардовича?—встретив его на пороге аптеки, радостно говорит маленький и очень шустрый человек,—сразу, сразу надо было приехать ко мне! Прошу вас, проходите!

Бабурин ведет гостя мимо прилавка в задние комнаты...

●

Небольшая, более чем скромная гостиная. Одну стену занимает очень сложная, расчерченная цветными карандашами схема. Она называется: «Схема расшатывания атома».

— Схема расшатывания атома?—стараясь быть серьезным, спрашивает Дорофеев, останавливаясь напротив схемы.

— Да. Мой скромный вклад в науку,—опустив глаза, отвечает Петр Петрович Бабурин,—тут еще не все совершенно. Это, так сказать... эскиз, первый набросок.

Дорофееву приходится прилагать усилия к тому, чтобы не улыбнуться и не обидеть хозяина.

— Итак... вы знакомы с господином Циолковским?—спрашивает Дорофеев.

— Боже мой, «знакомы»!—всплеснув короткими руками, восклицает Бабурин,—я не только знаком, я...—он с достоинством и немного торжественно представляется,—извините, я имею честь быть ассистентом этого гениального ученого и изобретателя.

Петр Петрович достает из кармана визитную карточку и с поклоном протягивает ее гостям.

На белом блестящем кусочке картона красивой вязью написано: «Петр Петрович Бабурин. Ассистент Константина Эдуардовича Циолковского».

Дорофеев еле сдерживает улыбку.

— Да, да! Гениального!—ожесточенно продолжает Петр Петрович.—Этого, к сожалению, пока никто не понял, но ведь и Галилея признали только после смерти!

— Разрешите и мне представиться,—серьезно говорит Дорофеев.—Приват-доцент Петербургского университета Дорофеев.

— О-о!—только и смог произнести Бабурин.

— Впрочем, бывший доцент,—поправляется Дорофеев,—а сейчас... полиция рекомендовала мне пожить недалеко от Калуги, в Полотняном заводе и... по царским дням не выходить на улицу.

Бабурин демонстративно еще раз пожал гостю руку и заявил:

— Очень рад видеть вас в своем доме. Ведь я сам учился в университете и... тоже не поладил с властями...

— Ты опять расшатываешь атом, а у нас воруют нашу аптеку!—раздается вдруг сварливый женский голос.

На пороге гостиной стоит дородная женщина. В ее руках сумка, из которой торчат газеты, рыбий хвост и перья зеленого лука.

— Маша, колоссальная, потрясающая новость!—встрепенулся и засуетился Петр Петрович.—Господин Дорофеев приехал из Санкт-Петербурга...

Женщина попыталась изобразить на своем сердитом лице улыбку.

— Мой Петр Петрович, вместо того чтобы заниматься коммерцией и привлекать новых клиентов, заманивает их к себе и терзает своим проклятым атомом. Мы скоро совсем разоримся! Извините!

Чтобы скрыть блеснувшие на глазах слезы, она быстро вышла.

Красный от смущения Петр Петрович развел руками:

— Простите великодушно... Я забыл вас представить. Это моя супруга... Так сказать, наука требует жертв. А к Циолковскому я вас немедленно провожу.

●

Дорофеев выходит из аптеки.

На козлах пролетки сидит кучер, скрывшийся во время скандала с нищими. Как ни в чем не бывало он деловито свертывает цигарку.

— А вы смельчак,—говорит ему Дорофеев.

— Прощеньица прошу. А только под горячую руку к Пал Филимонычу соваться никак невозможно. Купец сурьезный. Между прочим, тоже с извозчиков начинал.

Замешкавшийся Бабурин выскакивает из аптеки. Увидев кучера, он приветливо кричит:

— О-о, Прохор, ты очень кстати. Константин Эдуардович дома?

Покосившись на Дорофеева, кучер отвечает:

— Знамо дело, дома, где ему быть.

Дорофеев, ошеломленный догадкой, спрашивает кучера:

— Вы знаете, где живет Циолковский?

— Как не знать. Он у меня фатеру снимает.

— Почему же вы не отвезли меня сразу к нему?

— А расчет-то какой?—весело подмигивает кучер.—Хошь господин вы и добрый, а боле гривенника не отвалили бы за «сразу-то»... Уснула?!—взмахнул он кнутом.

●

Пролетка остановилась на окраинной улице перед невзрачным деревянным домом. Бабурин соскакивает первым...

...Он первым появляется на пороге маленькой комнаты деревенского типа.

— Пожалуйста, проходите. Здесь и живет наш Константин Эдуардович!

Бабурин суетливо жмется к притолоке, пропуская гостя.

Дорофеев проходит в комнату. Она очень бедно обставлена: дешевенький шкаф, большой выскобленный стол, сундучки, деревянная кровать, лавка вдоль стены.

Комната полна народу. Все собрались вокруг стола, приготовленного к обеду, и чего-то ждут в молчании.

Бабурин проходит к пожилой женщине с маленьким ребенком на руках и тихо говорит ей:

— Здравствуйте, Варвара Евграфовна. Из Санкт-Петербурга к Константину Эдуардовичу.

Варвара Евграфовна переглянулась с девушкой, которая сидела на сундуке с газетой в руках.

— Милости просим,—сказала Варвара Евграфовна растерянно.

— Проходите, пожалуйста,—застенчиво сказала девушка.

— Здравствуйте!—дружелюбно и громко сказал Дорофеев, и тотчас из-за стены послышался сердитый окрик:

— Эй, там, барабанщики! Не шевелиться!

— Придется немного подождать. У Константина Эдуардовича опыт...—поясняет Бабурин.

— Сойдите, пожалуйста, с этой половицы,—сказала вполголоса девушка Дорофееву.—Она шатается и мешает папе...

Дорофеев послушно переступил на другую половицу.

— Садитесь, пожалуйста, вы уж извините, теснота у нас,—засуетилась Варвара Евграфовна.

Осторожно, чтобы не заскрипела лавка, гость сел.

За стеной раздался грохот.

— Константин Эдуардович сейчас занимается проблемой, которую наука считает неразрешимой. Он хочет побороть земное тяготение!—тихо объясняет Бабурин.

— Что побороть?

— Земное тяготение. Тяжесть!

— Да... Очень любопытно. Очень...—пробормотал Дорофеев.—Скажите, господин Циолковский кончал университет?

— Константин Эдуардович?—просиял улыбкой Бабурин.—Он не кончал университета. Он даже начальной школы не кончал! Он самоучка, как и все истинно гениальные люди!

Из-за перегородки послышалось пение. Мужской голос радостно и громко пел без слов задорную мелодию из «Аскольдовой могилы» Верстовского.

— Опыт кончился, сейчас Константин Эдуардович выйдет!—объявил Бабурин.

Действительно, за перегородкой послышался шум, шаги...

Дорофеев встал.

●

Дверь распахнулась, и...

...на пороге появились два голенастых цыпленка. За ними выходит человек в длинной, почти до колен, рубахе, расстегнутой на груди, без пояса. Черные волосы его спутаны. Он устало щурится, потирая лоб и виски пальцами.

— Этих молодцов накормить и отпустить с миром,—говорит он, указывая на цыплят.—Я сегодня увеличивал их вес в пять раз и, как видите,—ничего, живы!

Циолковский вскидывает близорукие глаза...

...И удивительная перемена происходит с ним. Сразу смутившись и мучительно покраснев, он оглядывает свой костюм...

Варвара Евграфовна бросается за перегородку.

Дорофеев, будто не замечая смущения Циолковского, подходит к нему.

— Я привез вам, господин Циолковский, привет Дмитрия Ивановича Менделеева и письмо от него.—Он протягивает руку, представляясь:—Дорофеев.

Жена Циолковского выносит из-за перегородки старенький форменный сюртук, надевает его на мужа, застегивает. Подол рубахи длиннее и все равно выглядывает из-под сюртука.

Вконец смущенный и растерявшийся Циолковский вдруг становится от всего этого чопорным. Деревянно поклонившись, он каким-то чужим голосом произносит:

— Очень рад. Моя супруга—Варвара Евграфовна.

Дорофеев кланяется жене Циолковского.

— Мы уже знакомы...

Из-за перегородки в это время выходит юноша в студенческой тужурке. Поспешно и с той же чопорностью Циолковский говорит:

— Мой старший сын...

Сын, взглянув на отца, краснеет и выступает вперед:

— Игнат Циолковский.

— Моя старшая дочь Любовь!—напряженным голосом продолжает Циолковский, делая «светский» жест в сторону девушки, сидящей на сундуке.

Видно, что этот неестественный тон мучает Циолковского, но он не в силах переменить его.

Дорофеев все происходящее принимает как должное. Он кланяется дочери.

Люба поднимается с сундучка и делает неловкий «книксен».

— Мои остальные дети!—Циолковский поводит рукой в сторону двух подростков, любопытно выглядывающих из-за входной двери, и, сердясь на себя, резко заканчивает, указывая на коляску.—Моя младшая дочь Анна!

Дорофеев терпеливо кланяется «остальным детям», кланяется он и коляске.

Циолковский, еще раз деревянно поклонившись, одергивает сюртук и, протянув руку в сторону перегородки, говорит:

— Там... мой кабинет, мастерская и... извините, спальня. Прошу.

●

В «кабинете» Циолковского.

Гость с любопытством осматривается. И, хотя эта комната вдвое больше предыдущей, теснота здесь не меньшая. Верстак, токарный станок, электрофорная машина, машинка для гофрирования металлических листов и множество других приборов и моделей заполняют кабинет. Посреди комнаты, подвешенная к потолку, висит одна из первых моделей дирижабля.

— Это и есть прообраз вашего летающего корабля, проект которого вы послали Дмитрию Ивановичу?—спрашивает Дорофеев, постукав пальцем по звонкому боку модели.

— Карикатура!—резко сказал Циолковский.—Что можно сделать на двадцать пять рублей жалованья?!

Он снова одернул сюртук и повторил:

— Карикатура!

Молчавший до сих пор Петр Петрович выступил вперед:

— Я знаю, в свете, чтобы выйти, надо измышлять предлог... Констан-

тин Эдуардович не терпит фальши, поэтому у нас просто, без церемоний. Я оставлю вас, чтобы не мешать!—Он выходит.

— Я не жалуюсь, нет,—оживленно продолжает Циолковский!—Естественно, что до сих пор никто не пришел мне на помощь: кто знает, какие идеи заключены вот здесь? Кто в них поверит, пока они только здесь?—Циолковский коснулся своего лба.—Но теперь идеи воплотились в сотни математических формул, в несовершенную, но все-таки модель! Теперь общество может мне поверить и оказать помощь...

— Что касается веры, то сам Менделеев просил меня поздравить вас с прекрасным проектом,—начинает Дорофеев с улыбкой.—А вот, чтобы дать вашему проекту ход, он вынужден был направить его в императорское техническое общество. Больше некуда.

— Да, да, это естественно,—сияя ясными глазами, перебивает гостя Циолковский.—Преимущества моего аэроната неоспоримы... И скоро сотни летающих гигантов появятся в небе. Воздушные пространства оживятся. И все уголки земли сделаются доступны, будут заселены и использованы во благо человечества.

— Уважаемый господин Циолковский,—мягко начинает Дорофеев,—ваше стремление облегчить людям жизнь прекрасно... Особенно в этих условиях. Но... я вынужден сказать вам несколько слов правды. К сожалению, горькой правды.

— Да, да!—кивнул Циолковский.

— Менделеев, Жуковский, Столетов—каждый из этих ученых отдал бы все, чтобы ваши дирижабли летали в русском небе, но... деньги и власть не в их руках.

— Да,—опять кивнул Циолковский.

— Всюду в нашей России между народом и людьми науки засели равнодушные люди. Сеченову запрещено печатать главный труд его жизни; Менделеев забаллотирован в Академию наук; Можайский умер, так и не дождавшись поддержки.

Циолковский сделал неуверенный жест рукой, пытаясь остановить гостя.

— И если такова судьба ученых, известных всему миру, то... что ждет вас, здесь, в российской глуши?—с искренним сочувствием спрашивает Дорофеев.

За стеной слышится грохот.

...Испуганный Бабурин осторожно поднимает стул.

С тревогой смотрит на Игната.

— Что он говорит?

— Правильно говорит!—хмуро отзывается Игнат.

Удивленная и испуганная, смотрит на перегородку Варвара Евграфовна.

...Дорофеев, оглянувшись на перегородку, вспоминает, что в соседней комнате слышно все, до малейшего шороха. Он понижает голос и, тронув руку Циолковского, мягко продолжает.—Вы вступили на путь тяжкой борьбы и разочарований. Вместе с вами ваша семья... И вы должны сразу решить: хватит ли у вас сил идти до конца?

Взволнованный своими словами, Дорофеев умолкает.

А Циолковский, покраснев, после секундного колебания сбивчиво говорит:

— Извините меня.... я постеснялся сразу сказать... По лицу вашему я видел, как орошо вы говорили, только... я многое не расслышал, вернее—ничего не расслышал...

— Что?!—опешил Дорофеев.

— Я тугоух. С детства... Уж вы, пожалуйста, повторите все еще раз и погромче.—Он извлек из-под верстака большую жестяную слуховую трубу-самоделку и приставил ее к уху.—Слушаю вас.

Дорофеев даже растерялся. Он не знает, как выйти из этого неловкого положения. Тогда Циолковский, как радушный хозяин, засуетился вокруг него:

— Вы садитесь в кресло, здесь мягче, удобнее. Мне очень о многом хочется с вами поговорить. Например, о том, как побороть земное тяготение... Или о том, как летать в пустоте.—Он подошел к центрифуге и крутнул ее.—Вот здесь я создаю искусственную тяжесть.—Тут он взглянул на Дорофеева и умолк.

Дорофеев грустно и устало глядел на Циолковского. Протягивая конверт, он сказал:

— Извините меня, Константин Эдуардович. Человеку, который уже выбрал такую дорогу в жизни, я не имел права говорить все, что я здесь сказал. В письме Дмитрия Ивановича вы прочтете все о своем проекте. Еще раз прошу простить. Мне пора. Я ведь здесь проездом.—Он пожал руку хозяину и быстро вышел.

●

Дорофеев выходит на улицу. Перед домом стоит пролетка.

На козлах пролетки сидит тот же кучер.

— Теперича в ресторан «Кукушку» доставить можем!

— В гостиницу,—сказал Дорофеев.

— «Кукушка» эта самая в сосновом бору помещается. Опять же цыганы поют,— перегнувшись назад, продолжает кучер.

— Извольте заниматься своим делом... чичероне!—сорвался Дорофеев.

Хитрый кучер испугался. Вытаращив глаза от усердия, он стегнул лошадь.

Коляска покатилась по тихим окраинным калужским улицам, сопровождаемая собаками да удивленными взглядами немногочисленных прохожих.

●

Циолковский стоит в дверях кабинета с письмом в руке.

— Варя!.. Петр Петрович!..—взволнованно и немного торжественно говорит он.— Проект моего дирижабля... сам Менделеев направил в воздухоплавательный отдел императорского технического общества!—Циолковский обводит всех сияющим, счастливым взглядом и добавляет:

— С очень лестным для меня заключением.

Радости на лицах членов семьи не отразилось. Все были под впечатлением слов Дорофеева. И только Бабурин кинул в потолок свою шляпу и закричал:

— Виват!.. Первой воздушной линии «Калуга—Петербург»—виват!

Игнат, пристально и печально смотревший на отца, вдруг повернулся и вышел.

●

Длинный и гулкий коридор. Звонок. Ученики с шумом и возней разбегаются по своим классам. По коридору идет Циолковский. Он в форменном сильно поношенном мундире.

Циолковский входит в класс. Над партой торчат ребячьи ноги в больших валенках. Один мальчик скачет по проходу на спине у другого. В углу на «камчатке» двое тузят друг друга. Под потолком летает бумажный голубь.

— Сегодня мы займемся третьим законом Ньютона,—говорит Циолковский.

Шум не утихает. Тогда Циолковский роняет на пол тяжелую книгу. Ребячьи головы повернулись к учителю.

— На пол, а не на потолок упала книга-то!—смеется учитель.—Почему?

Многие засмеялись. Некоторые задумались. Буйство постепенно стихает.

Циолковский вдруг подпрыгивает... Раз... Другой...

— Не могу никак до потолка допрыгнуть. Ну никак не могу!—жалуется он.— Почему бы это?

— Сил не хватает,—несмело сказал кто-то из задних рядов.

— Что?—повернулся на голос Циолковский.

— Тяжесть мешает!—нестройно отвечают школьники.

— Да, да, тяжесть! Ах, если бы нам удалось осилить тяготение Земли, побороть его!—страстно, уже не только для учеников, но и для себя говорит Циолковский.— Тяготение не пускает нас к огромным, сказочным богатствам! Таким богатствам, которые в два миллиарда раз больше всех богатств всего земного шара.

— Ух, ты-ы!—вздохнул класс.

—Да, да! Если бы люди научились одолевать тяготение, они бы воспользовались этими несметными сокровищами! Тогда на Земле не стало бы бедных людей. Все были бы счастливы и богаты...

Глаза многих школьников разгорелись. Ведь много здесь было детей бедных родителей. А учитель продолжает:

— Хотите совершить путешествие в эту сказочную страну?

— Да!.. Да! Хотим!

— Тогда... давайте представим себе, что мы совершили великое открытие. Мы одолели притяжение Земли и уже находимся в свободном пространстве...

Чудесно меняется свет. И вот классная доска уже не доска—в глубокой черноте загораются яркие неподвижные звезды... Исчезают, растворяются стены комнаты.

Дети с учителем оказались в черной пустоте, где, кроме далеких звезд, не видно ничего другого.

— А где же сокровища?—спрашивает один из учеников.

— Сокровища?!... Кругом! А ну-ка, идите ко мне поближе!—предлагает учитель.

Дети начинают энергично взмахивать руками, болтать ногами... Они тянутся к Циолковскому, но сдвинуться с места не могут.

— А вы говорите «сокровища»,—смеется учитель.—Сначала давайте научимся передвигаться в свободном пространстве... Ну-ка, брось свой ранец,—посоветовал Циолковский одному из учеников.

Ученик снимает ранец и с силой бросает... Он завертелся, полетел в одну сторону, а сам парень—медленнее ранца—поплыл в противоположную.

Ранец попал в другого ученика, оттолкнул его, тот бросил его в третьего, и вся группа пришла в движение. Дети закружились и стали разлетаться в разные стороны.

— Что же произошло?—говорит Циолковский.—Он сидит удобно, как в кресле, хотя под ним никакого кресла нет; мимо него пролетают ученики.

— Оказалось, что у вас нашлась опора. Вы оттолкнули ранец. А ранец оттолкнул вас. На всякое действие всегда существует равное и противоположно направленное противодействие. Это и есть третий закон Ньютона.

Двое учеников «падают» в черную бездну. Они плывут все дальше и дальше...

— Теперь вы вечно будете лететь все прямо и прямо. Ведь здесь ничто не тормозит вашего движения,—слышен голос учителя.—Догадайтесь сами, что нужно сделать, чтобы вернуться ко мне.

Один из мальчиков снимает с себя ботинок и кидает его по направлению полета. Полет затормозился. Он кидает другой ботинок и медленно плывет в противоположную сторону. То же проделывает и второй.

— Молодец! Совершенно верно,—говорит Циолковский.

Ученики с разных сторон «слетаются» к учителю.

— Здесь, в свободном пространстве, всегда надо иметь при себе запас предметов, чтобы было от чего оттолкнуться,—продолжает Циолковский.—А теперь давайте построим космический корабль!..

Циолковский, словно волшебник, взмахивает рукой, и возникает пушка.

— Садитесь!—приглашает он учеников... Когда все уселись верхом на ствол орудия, пушка выстрелила. Она выбросила снаряд и пламя в одну сторону, а сама отпрянула в другую.

— Отдача! Третий закон Ньютона. Пушка оттолкнулась от ядра и полетела.

Циолковский сделал руками свой особенный жест, и вокруг пушки появились стенки.

— Вот корабль и готов. Нужно полететь вправо, мы стреляем влево!

Из ствола вырывается пламя, и корабль «скачком» летит вправо.

Голос Циолковского:

—Нужно полететь вверх, мы стреляем вниз!

Орудийный ствол изрыгает огонь вниз, и «корабль» подскакивает вверх. И вдруг звонок. Смыкаются стены класса.

Циолковский стоит у доски, на которой изображен чертеж «космического корабля». Звенит звонок, но Циолковский не слышит его.

— Но послушайте, что мне сейчас пришло в голову!—увлеченно продолжает он.— Вместо пушки и снарядов можно взять бак с водой и мощными насосами выбрасывать воду, отталкиваться от струи воды...

Перед Циолковским появляется законоучитель отец Виссарион.

— Третий раз окликаю, Константин Эдуардович,—басит он, пригибаясь к самому уху Циолковского.—Уж больно далеко залетели вы...

Циолковский недоуменно смотрит на него.

— Кончился ваш урок... И перемена кончилась.

Циолковский смущенно кивает. Собрав книги, он поспешно выходит из класса.

Отец Виссарион, дождавшись, когда за Циолковским закрылась дверь, складывает руки на груди и добродушно начинает:

— А сейчас, дети, я вам расскажу, как господь бог за семь дней сотворил небо и землю.

●

Весело напевая что-то, Циолковский подъехал к своему дому на велосипеде.

— Варя, скорее обедать!—крикнул он, войдя в сени.

— Сейчас,—ответила Варвара Евграфовна и в замешательстве взглянула на мужа, словно хотела сказать что-то еще...

Но Циолковский не заметил взгляда жены.

— А, Петр Петрович! Очень рад вас видеть!..—донесся его голос уже из кабинета.

— Вы помните пушку для передвижения в свободном пространстве?—оживленно говорит он, снимая тесный мундир.

— Да,—ответил Бабурин и взял со стола объемистый конверт с большими сургучными печатями.

Но Циолковский как раз в это время натягивал через голову рубашку и не заметил движения Петра Петровича.

— Так вот, вместо пушки можно взять с собой... что бы вы думали?—громко продолжает Циолковский, выходя в сени.—Бак с водой!—Он умывается, продолжая увлеченно рассказывать.—Насосами мы будем выбрасывать воду мощной струей. И наш аппарат начнет плавно двигаться... Каково?!..

По-прежнему не замечая настороженно-выжидающих взглядов домашних, Циолковский садится за обеденный стол.

— Дело здесь не в воде, а в принципе. Тут что-то очень важное прощупывается...

В молчании семья рассаживается за обеденным столом, но, увлеченный своими мыслями, Циолковский по-прежнему ничего не замечает.

— Вы знаете,—сказал он и радостно засмеялся,—я становлюсь каким-то баловнем судьбы: новые мысли подкарауливают меня на каждом шагу... На радостях я даже лучше слышу.—Он хитро прищурился и повернулся к жене.— Варя, скажи мне что-нибудь обычным голосом. Ну скажи, Варя, услышу я или нет?

— Пришел пакет из Питера,—говорит Варвара Евграфовна.

— Слышал!—радостно подхватывает Циолковский.—Ты сказала, что пришел пакет из Питера. Ведь правда, ты сказала, что...

Наконец до него доходит смысл слов, сказанных женой. Он замечает ее испуганные глаза, настороженный взгляд Игната, нетерпение Бабурина.

— Что ты сказала?—тихонько переспрашивает Циолковский.

— Пришел пакет из Питера.

— Из седьмого отдела?

— Так написано на конверте.

— Где он?

— У тебя на столе.

Циолковский поднялся, чтобы пройти в кабинет, но шага не сделал.

— Варя... Ты не распечатывала пакет?

Варвара Евграфовна отрицательно качает головой.

Циолковский нерешительно посмотрел на дверь.

— Чего ж вы испугались? Ответ должен был прийти—вот он и пришел,—преувеличенно бодро сказал он...

Пауза.

Циолковский как-то робко поглядел на окружающих, кивнул в сторону кабинета и тихо признался:

— Как будто начальство какое там сидит. Колени дрожат... Вот, руки тоже...

И вдруг решительно вышел за перегородку.

— Спаси нас, господи...—тихо сказала жена.

Заплакала маленькая Маша.

— Ну, что ты, что?—не трогаясь с места, сказала мать.—Поди погуляй. Люба, возьми ее.

Люба с Машей вышли. И снова тишина. Наконец, в кабинете послышался кашель. Потом какой-то странно охрипший голос Циолковского сказал:

— Петр Петрович, подите сюда.

Петр Петрович быстро поднялся, уронил стул и почему-то на цыпочках вышел в соседнюю комнату.

Циолковский глядел в окно.

— Вот, прочтите,—сказал он все тем же хриплым голосом и, не оборачиваясь, протянул бумагу.

— Милостивый государь!—начал читать Бабурин, от волнения проглатывая слова.— Седьмой отдел... На заседании... подробно рассмотрев проект...—и вдруг замолчал.

— Мои почтенные судьи,—все так же хрипло и не оборачиваясь говорит Циолковский,—отвергли проект голословно. Они убеждены, что дирижабль вечно останется игрушкой ветров... Ведь сам Ньютон считал, что с увеличением скорости коэффициент сопротивления воздуха должен возрастать... Но разве можно так слепо верить авторитетам!—вдруг обернувшись, гневно воскликнул Циолковский.—Ньютон был гений. Но и он мог ошибаться. Мои опыты подсказывают, что в этом вопросе Ньютон был неправ. Но мы должны это доказать... Доказать... И мы докажем!

Игнат сидит, закрыв лицо руками.

— Господи, опять то же... все сначала... Все...—горько вздохнула Варвара Евграфовна и, заглянув в дверь кабинета, громко, так, чтобы слышал муж, сказала:—Костя, обедать бы шли... Простыло все.

●

В руках у Циолковского тощая пачка денег. Он отделил несколько ассигнаций и протянул их жене:

— Я жалованье получил. Вот тебе на хозяйство,—не глядя в глаза жене, сказал Циолковский.—Тут десять рублей, Варя... Но я подумал, что если не покупать чая...

Варвара Евграфовна возилась у печки, она вытерла руки и бережно взяла ассигнации.

— Костя... Дети, кроме картошки с хлебом, последний месяц ничего не видели...

— Картошка с хлебом? Очень здоровая пища! Крестьянские дети ничего, кроме картошки с хлебом, не едят.

Варвара Евграфовна нахмурилась и, ничего не ответив, снова принялась за работу.

— Варя... ты понимаешь... мне нужно закончить воздуходувку... Это очень важно,—стараясь заглянуть в глаза жене, виновато и умоляюще говорит Циолковский.

Варвара Евграфовна молча передвигает чугунки в печке.

Пауза. Хлопнула ставня... Еще раз...

Циолковский подошел к окну.

— Ветер! Наконец-то!—радостно сказал он.

Ветер колышет белье во дворе. Шумят кроны деревьев. Из слухового окна на крышу вылезает Циолковский с длинной трубой и треножником в руках.

— Люба, где Игнат?—кричит с крыши Циолковский.

— Не знаю!..—отвечает со двора Люба.

Поднявшись по крутой крыше, Циолковский пытается установить на коньке крыши треножник. Ему неудобно, громоздкие трубы мешают ему.

— Игна-а-а-т! Ну где же Игнат? Так я никогда не закончу опытов!—нетерпеливо кричит Циолковский.

Ветер раздувает его широкую рубаху.

●

— А... А-ах!—рявкает сиплый бас.

Поставив на край стола тонкий стакан, бродяга-дьякон нацеливается в него своей черной пастью. Набухают синие вены на его лбу и шее. Он багровеет и рявкает.

Стакан, очевидно, должен разбиться, но он остается целым.

— Послушайте, ну не надо. Я верю...—смущаясь говорит Игнат.

Они сидят на открытой веранде ресторана «Кукушка». Перед Игнатом графинчик с водкой, к которой он еще не притрагивался. Видно, что он о чем-то мучительно думает. День будний, и в «Кукушке» пусто и тихо. Глухо шумит кругом сосновый бор.

— Думаешь, талант пропил, студент!—ярится дьякон.—Ан врешь, врешь, тенор от водки чахнет, а бас гуще становится. Я тебе докажу!

И он опять сипло гаркает, а стакан цел и невредим.

— Пожалуйста, выпейте так. Ну я же верю вам...—отодвигает от себя графинчик с водкой Игнат.

— Это что—подаяние?!—обижается дьякон, присаживаясь, однако, напротив Игната. Игнат, пристыженный, поспешно двигает графинчик к себе.

— Я не хотел вас обидеть...

— Верю, студент! Верю!—покровительственно басит дьякон и, взяв графинчик из рук Игната, разливает водку на два стакана.

— Ссохлось мое горлышко, три дня не орошал.

Дьякон выплескивает водку в рот, зажмурив глаза, проглатывает и, вдруг склонившись, громоподобно рявкает! Стакан разлетается вдребезги.

— Ого-го-го!—ликующе хохочет он.—Видал, студент? В Москве такого не увидишь! А все почему?.. Вла-ага! Будто сам Христос босичком по моему горлышку прошелся!..

Игнат печально смотрит на его веселье и вдруг спрашивает:

— Так и живете?

Дьякон поперхнулся и, встретив взгляд молодого человека, тихонько приказал:

— Цыц!

— И дальше так жить будете? Всю жизнь? Для чего?—опять спросил Игнат.

— Цыц, говорю, отрок!—взревел дьякон.—Молод еще такие вопросы задавать... Выпей сначала! Выпей!

Игнат отрицательно покачал головой.

— Выпей, говорю!—пристает дьякон.—Забудешь все. Душа возрадуется!

Игнат берет свой стакан с водкой и, не морщась, выпивает до дна.

— Ну?—спросил дьякон.

— Противно,—сказал Игнат. И, положив на столик деньги, вышел.

Одинокая фигура Игната медленно бредет через луг к городу. Темнеет. Из-за реки надвигается синяя туча. Дальние раскаты грома.

●

В «кабинете» Циолковского полутемно. Люба закрывает окна. Варвара Евграфовна подметает пол. Младшие дети бегают вокруг недостроенной воздуходувки. В передней раздались шаги.

— Отец!—предостерегающе крикнула Люба.

Из комнаты выбегают дети.

Варвара Евграфовна еще поспешнее заработала веником.

— Не успел я выйти, как все семейство уже в кабинете!—с этими словами Циолковский вошел в комнату.

— Надо хотя бы подмести,—отозвалась Варвара Евграфовна, не прекращая своего дела.

Неясный протест чувствовался в ее движениях и голосе.

Циолковский прошел к своему столу.

— Где карандаш?!—крикнул он.—Здесь, вот на этом месте лежал карандаш! Где он?!

— Я вытирала пыль. Может быть, переложила на другое место!—все с тем же скрытым протестом отозвалась жена, не переставая работать веником.

— У меня слишком мало времени, чтобы тратить его на какие-то глупые поиски!—гневно и обиженно сказал Циолковский.—Каждая вещь должна иметь свое постоянное место! Сколько раз мне повторять, что каждая вещь должна иметь свое постоянное место?!

— Для вещи нетрудно найти место,—громко и с вызовом сказал Игнат, встав на пороге кабинета.—Не то, что для человека...

Циолковский только взглянул на него и приказал:

— Иди сюда. Поможешь мне в вычислениях.

— Я больше не буду помогать тебе, отец. Совсем не буду!—так громко, чтобы отец наверняка услышал его, отозвался Игнат.

— Игнаша, не надо...—испуганным шепотом попросила Варвара Евграфовна.

Сын взял мать за плечи и осторожно вывел из кабинета.

— Так больше нельзя жить, мама. Я хочу поговорить с отцом!—сказал он ей и закрыл дверь.

— Не смей, Игнат, ты слышишь?! Не смей!—раздался за дверью шепот Любы.

Игнат только упрямо тряхнул головой.

Циолковский озадачен. Он смотрит на сына и, может быть, впервые замечает, что перед ним взрослый человек, а не ребенок. Ладная фигура в студенческой тужурке, пушистые усики над верхней губой, блестящие вдумчивые глаза...

Циолковский подошел к сыну, взял его за локоть:

— Что с тобой, Игнат? Что происходит с тобой последние дни?

— Я думаю...

— О чем?

Циолковский вооружается слуховой трубой.

— В жизни и без того много несправедливости и страданий. Имеют ли право хорошие люди во имя своих иллюзий позволять, чтобы страдали другие?..

За окном гроза. Вся последующая сцена идет в темной комнате, изредка освещаемой короткими вспышками молний.

— Для того чтобы правильно оценить творческую работу, нужно время, иногда на это уходят годы и даже века,—тихо сказал отец.—А я только спрошу тебя: работать для того, чтобы другим людям легче жилось,—это иллюзия?.. Ты в университет, в Москву, не пешком пойдешь, а по железной дороге поедешь—это иллюзия?

— Кому железные дороги прибавили счастья? Разве ты не видишь, что держиморды и собакевичи завладели жизнью и душат ее! А мы бессильны перед ними. И нам остается только страдать...

— Для того чтобы судить жизнь, надо прожить ее. Стыдно в твоем возрасте говорить о страданиях,—гневно перебил отец.

— Мой лучший друг месяц назад застрелился. Ему тоже было восемнадцать лет!— страстно и со слезами заговорил Игнат.—Значит, и в восемнадцать лет можно судить... Хотя бы свою жизнь.

Сдерживая себя, Циолковский ответил:

— В восемнадцать лет человека мучают главные вопросы жизни. Это естественно. Но ты уже запутался, сын. Запутался!

— А ты научи, ты—отец!—все более и более волнуясь, говорит Игнат.

— Словами не учат. Учит пример жизни родителей. Смотри. Думай!

Сын сорвался в истерику.

— Ты глух, отец! Глух! И в этом твое счастье!—рыдая, закричал он.—А я все слышу, все, и... Я не могу, не могу больше!.. Я уеду, я сейчас уеду!

Он выбежал из кабинета. В соседней комнате зашумели. Запричитала Варвара Евграфовна.

А Циолковский, отбросив в сторону слуховую трубу, крикнул в распахнутую дверь:

— Не удерживайте его! Пусть едет! Свою дорогу в жизни каждый человек выбирает сам!

Он бессильно опустился в кресло. За окном шумит дождь.

●

Ночь. Спят дети, разметавшись от духоты. Скорчившись, притулилась на сундучке Люба. Посапывает в люльке «младшая дочь Анна». Перед иконой богородицы стоит на коленях Варвара Евграфовна.

— Спаси от бед, богородице дево, яко все к тебе прибегаем, яко к нерушимой стене и заступлению...—шепчет Варвара Евграфовна.

В «кабинете» лежит на своем верстаке, превращенном в постель, Циолковский. В окне большая луна. Тихо. Сквозь тонкую перегородку доносится шепот жены.

— ... заступись за всех плавающих и путешествующих... Сохрани, господи, во здравии отрока Игната...

Циолковский закрыл глаза.

— Зачем мы живем? В чем смысл? Зачем страдать долго, когда можно оборвать жизнь сразу,—слышится ему голос Игната.

И представляется Циолковскому мертвое ущелье между угловатых черных гор. Вершины гор ярко светятся, выделяясь на черном небе. Огромный месяц горит над горами, а свет его ярок и безжизнен.

Циолковский и Игнат сидят, забившись между двух скальных обломков.

— Нельзя подчиняться слабости! Нельзя отпускать жизнь до последнего удара сердца!—уговаривает сына Циолковский.—Прижмись покрепче... будем согревать друг друга... Это Луна... Мы на Луне. Ночь здесь тянется полмесяца... Сто пятьдесят градусов холода...

В это время погасли горные вершины, и, указывая на них, Игнат говорит:

— Солнце ушло.

— Мы догоним Солнце!

— Разве можно догнать Солнце?—вяло спрашивает Игнат.

— Можно! Мы на Луне вшестеро сильнее, чем там,—указывает Циолковский на огромный месяц — Землю.—Вот погляди.

Циолковский прыгает огромным и медленным скачком через пропасть на соседнюю гору... и кричит:

— Ну, иди ко мне.

Игнат тоже прыгает и... пролетев над пропастью, опускается рядом с Циолковским.

— Теперь ты мне веришь? Веришь?—спрашивает его отец.

Сын молчит.

— За Солнцем!—крикнул Циолковский и схватил сына за руку.

Взявшись за руки, отец и сын побежали в ту сторону, где бледно светится зазубренная кромка гор.

Они бегут гигантскими плавными скачками...

... перескакивают через черные пропасти...

... взлетают на вершины.

И вот чудо свершилось: ярче засверкали вершины гор. Еще прыжок...

... и отец с сыном стоят на скале в ослепительных лучах солнца.

— Догнали, Игнаша, догнали!—ликует отец.—Мы сильные!—и, легко подняв огромную глыбу, он кинул ее высоко в небо.

Циолковский смеется во сне легко и счастливо, как смеются только дети... И открывает глаза.

Утро. Раннее солнце заливает кабинет теплым светом. Циолковский садится на своем верстаке и, хлопая себя по коленям, весело кричит:

— Варя... Да Варя же!

Входит Варвара Евграфовна. Румяная, в фартуке, с засученными по локоть рукавами—прямо от печки.

— Ты зачем меня звал?

— Ты знаешь, где я был? На Луне.

— Где?

— Да на Луне же!

— Опять летал?—вздохнула Варвара Евграфовна.

— Нет. Мы с Игнатом бегали наперегонки с Солнцем! Прыгали выше гор, швырялись скалами и вообще... хулиганили!

— Все ты, Костя, в игрушки играешь, лучше бы на базар со мной сходил, цены узнал,—сказала жена.

— Зачем я пойду на базар?—удивился Циолковский.—Подешевеет от этого что-нибудь?

— А вот и подешевеет! На базар все мужья с женами ходят. С мужчинами продавцы больше стесняются!

Циолковский расхохотался, обнял жену, ласково спросил:

— Устала ты, Варя?

Варвара Евграфовна не ответила. Тогда он подхватил ее на руки и закружил по комнате:

— Не на базар... Я знаю, куда мы сегодня пойдем! Люба, Саша, Маня, идите сюда!

Вбегают дети.

— Собирайтесь на реку!

— На лодке кататься!

— На лодке!

— На лодке!—закружились вокруг отца с матерью дети.

Улыбнулась, наконец, и Варвара Евграфовна.

●

По Оке, в виду Калуги, плывет необыкновенная лодка. Сзади у нее приделано гребное колесо. Вспенивая воду, лодка легко идет против течения.

В лодке все семейство Циолковского: радостные дети, принарядившаяся и оживленная Варвара Евграфовна. Сам Константин Эдуардович крутит гребное колесо и громко поет без слов арию из «Аскольдовой могилы».

●

...На берегу реки поют цыгане. Здесь гуляют купцы Балабанов и Хвостов... Вдруг разом все смолкает. Из-за поворота реки появляется необыкновенная лодка. Пораженные купцы во все глаза смотрят на нее.

— Глянь, Паша, что плывет?

— Да-а!.. Учитель... Сам построил...

— Это что ж? Выходит, такой больше нигде нет?

Город далеко, и никого уже нет на реке. Только вода и лес, отраженный в ней. По Оке плывет необыкновенная лодка. Мужской голос громко поет песню без слов. Кричат и смеются дети.

●

В маленьком оконце—витрине аптеки Бабурина—выставлено объявление. Оно очень странно выглядит среди стеклянных шаров, грелок, среди реклам, призывающих обывателей купить новейшее средство для ращения волос и чудодейственный препарат доктора Гамона, «главного врача армии Соединенных Штатов Америки».

Вот текст этого объявления:

Мною изобретена металлическая оболочка для дирижабля. Готов уступить недорого патент. Приходите посмотреть мои модели в любое воскресенье с 11 утра до 8 часов вечера. Адрес: Коровинская, 3. К. Э. Циолковский.

Через маленькое оконце аптеки видна улица. Быстро мелькают редкие прохожие, не обращая внимания на объявление. Только двое чиновников на минуту остановились у окна. Посмеялись чему-то и пошли дальше.

Быстро скользит перо по бумаге. Строку за строкой повторяет написанное голос Циолковского.

«Многоуважаемый Дмитрий Иванович! Моя вера в великое будущее воздухоплавания все увеличивается. Что мне делать и как убедить людей, что «овчинка стоит выделки»...

Циолковский пишет, положив на колени дощечку.

— Меня нисколько не страшит критика моих работ, но меня страшит мое полное одиночество и замалчивание,—продолжает голос Циолковского.—В Седьмом отделе

теперь не считают нужным даже отвечать мне... но что же делать?.. Сложить в унынии руки?..

Циолковский перестал писать. Задумался.

— Нет, не надо жаловаться!—вслух произнес он.—У Менделеева достаточно и без меня забот.—Циолковский отложил дощечку.— Но что же делать?... Чтобы приступить к новой работе, нужно закончить эту...—Он встал, подошел к наполовину собранной «воздуходувке».—А чтобы закончить эту—нужны деньги. Деньги, деньги...

●

Вздымая тучи пыли, подкатывает к дому Циолковского щегольская пролетка на резиновых шинах. Из пролетки вылезают купцы Балабанов и Хвостов.

В окне показалось лицо Бабурина.

— К вам, Константин Эдуардович, к вам!—восторженно кричит Бабурин и выбегает из комнаты навстречу купцам.

Циолковский, который в это время возился у «воздуходувки» и был, как всегда во время работы, в «неглиже», растерянно оглянулся, схватил с вешалки пальто и начал поспешно одеваться.

Купцы в сопровождении Бабурина входят в комнату.

— Константин Эдуардович,—громко и торжественно говорит Бабурин.—Вот они, смелые русские предприниматели, которых мы так долго ждали!

«Смелые предприниматели» с удивлением осматриваются.

— Я очень рад, если это так,—подходит к ним Циолковский.

— Вот модель, господа, можете осмотреть.

Купцы задрали бороды, с любопытством и недоверием уставились на сигарообразный предмет, висящий под потолком.

— Значит, на этой штуковине летать собираетесь?—спросил Балабанов, постукав костяшками пальцев по металлической модели дирижабля.—Это как же? Верхом, что ли?—Купец изобразил на лице испуг.—Свят, свят... А ежели с облаков да кубарем.

— Вы бы седло какое приспособили,—посоветовал Хвостов.—Да и зубчиков этих не надо...

— Вот что, господа,—серьезно и строго сказал Циолковский.—Я не хочу вас попусту соблазнять и обманывать. Мне нужно пятнадцать-двадцать тысяч на предварительные работы... Я думаю, что даже когда предварительные опыты будут завершены... и мы начнем строительство...

— Прощенья просим за беспокойство, господин учитель,—перебил его Балабанов.—А только у нас дельце другого сорта... насчет лодки мы...

— Что?—не понял Циолковский.

— Самоходку вашу приобрести было бы желательно...

— Петр Петрович, может быть, я не все расслышал?—спросил пораженный Циолковский.

— Константин Эдуардович, считая материалы и работу, меньше полтораста рублей нельзя!—вдруг загорелся новой идеей Бабурин.

— Побойся бога, аптекарь!—сказал Хвостов.

— Нет, господа,—горячится Бабурин.—Таких лодок больше ни у кого нет. Это оригинальная конструкция Константина Эдуардовича!

— Сто, больше нельзя!—тоже начал горячиться Балабанов.

— Нет, господа, полтораста, и ни копейки меньше!

— Петр Петрович! Что это значит?!—не выдерживает больше Циолковский.

— Ни слова, Константин Эдуардович,—умоляюще заглядывает ему в глаза Бабурин и поворачивается к купцам.—Полтораста рублей—и лодка ваша, можете забирать!..

— Петр Петрович! Немедленно прекратите это!..—гневно кричит Циолковский.—Я лодками не торгую... И... и... прошу вас, господа, немедленно уйти!

— Прощенья просим!—хмуро говорит Балабанов.—Только так дела не делаются, господин учитель!

Купцы с достоинством удаляются.

Расстроенный Циолковский прошелся по комнате. Зачем-то дотронулся до металлической обшивки модели. Модель жалобно загудела. Потом сел в рабочее кресло и потер руками виски.

— Что вы наделали, Константин Эдуардович!

— Петр Петрович, прошу вас тоже уйти,—сдержанно ответил Циолковский.—Я сейчас в таком состоянии, что могу наговорить вам много резкостей!..

— Вы убили идею!.. Коммерческую идею!..—не унимается Бабурин.

— Я думал, что вы человек возвышенных наклонностей, а вы просто... какой-то прожектёр!—сказал Циолковский.

— Нет-с!.. Я не прожектёр!!!—вдруг взорвался Петр Петрович.—Это вы мечтатель, а я коммерсант! И я вам докажу это!..

Он выбежал из комнаты, громко хлопнув дверью.

●

Аптека. Бабурин кладет на прилавок перед Циолковским толстую бухгалтерскую книгу.

— Сейчас вы узнаете, какой я прожектёр,—торжествующе говорит Петр Петрович,—читайте, Константин Эдуардович!

— Балабанов—сто рублей, Хвостов—сто рублей,—бегло читает Циолковский.—Что это?

— Заказы!..—еле сдерживая радость, отвечает Бабурин.—Заказы на изготовление лодок вашей конструкции!..

— Лодок?—хмурится Циолковский.

— Загляните сюда,—переворачивает Бабурин страницу книги.—Здесь высчитаны все расходы на материал... А вот,—он выдвигает из прилавка ящик, в котором лежат деньги, и вываливает их на стол,—чистая прибыль!.. Сто двадцать восемь рублей пятьдесят копеек—можете посчитать!

Циолковский ошеломленно смотрит на деньги, на еле сдерживающего ликование Петра Петровича.

— Петр Петрович, разрешите мне принести извинения за мои необдуманные слова!..

Петр Петрович дал волю своему ликованию.

— Это же психология, Константин Эдуардович, психология! Ведь лодок-то таких нигде больше нет! Значит, за нее с купца хоть пятьсот рублей запросить можно! Он десять раз вокруг аптеки обежит, клок волос из бороды от жадности вырвет, а пять-

сот рублей выложит!..—Бабурин потряс пачкой скомканных бумажек.—А если один выложит, так другой—наперекор ему—больше выложит!.. И вот он, второй-то, прибежал!—Петр Петрович ткнул пальцем в бухгалтерскую книгу.—А когда лодки по Оке поплывут на виду у всей Калуги—сколько еще заказчиков объявится?

Бабурин вдруг умолк и стал торжественно-серьезным. Он вынимает из ящика все деньги, складывает их в пачку и протягивает Циолковскому.

— Константин Эдуардович, прошу вас принять первый вклад в науку.

Взволнованный Циолковский обеими руками принимает деньги. Он мнет некоторое время деньги в руках, потом, подумав о чем-то, решительно кладет их на стол.

— Нет, нет... Я не могу взять этих денег, Петр Петрович.

— Константин Эдуардович!—взмолился Бабурин.—Это же ваши деньги!

— Нет, Петр Петрович, это ваши деньги!

— Так лодки же вашей конструкции!.. Это же крохи с вашего стола, которые превратились в рубли!

— Нет!—покачал головой Циолковский.

Петр Петрович поворачивается к Циолковскому спиной, глухо произносит:

— Вы меня очень обидели, Константин Эдуардович. Мне никогда в жизни не было так обидно...

— Петр Петрович...

— Вы же называете меня своим ассистентом.

— Петр Петрович...

— У меня возникла такая прекрасная идея...

Циолковский с улыбкой глядит на друга. Ведь, по существу, сейчас происходит примирение после недавней размолвки.

— Я думал, мы организуем акционерное общество.

— Что?!

— Да, да, акционерное общество, с конторой, с вывеской, как у людей! Только доходы все пойдут на науку,—все более и более воодушевляется Бабурин.

— Ну, какие же мы с вами коммерсанты, Петр Петрович?!—смеется Циолковский.

●

На зеленом склоне берега Оки воскресное гулянье. Слышны звуки вальса, исполняемого духовым оркестром.

И снова гудит могучий бас бывшего дьякона:

— Сим возвещаю, что вновь рабы божии, купцы первой гильдии Балабанов и Хвостов побились о великий заклад устроить водяные гонки. Плыть же им до Коровьего мыса и обратно на судах невиданных, хитроумным аптекарем изготовленных. А кто придет первым, тому весь заклад сполна.

Дьякон орет, взгромоздившись на большой камень, лежащий на берегу у самой воды.

На крик дьякона со всех сторон валят гуляющие.

К мосткам привязаны две большие свежевыкрашенные лодки конструкции Циолковского.

Балабанов и Хвостов усаживают каждый в свою лодку подвыпивших мещаночек, купеческих молодух с кульками леденцов и подсолнухов в руках.

— А ну, не робей, молодки!—орет Балабанов, приглашая все новых и новых пассажирок.—Прокачу с ветерком!..

Он переносит женщин в лодку. Те оглушительно визжат, а затем усаживаются, степенно расправляя пышные наряды.

С мостков между тем доносится команда дьякона:

— Отчаливай!! Раз! Два! Три!

Лодки одновременно отходят. Они выруливают параллельно берегу, и гонки начинаются.

Балабанов и Хвостов ожесточенно кричат на молодцов, работающих «коромыслами».

— Крути сильней,—орет Балабанов, нависая над парнем,—шкуру спущу!

— Жми, Илюша, пять целковых получишь!—умоляет Хвостов своего «гребца».

Толпа с шумом валит по берегу вслед за лодками.

Наконец, балабановская лодка начинает выходить вперед.

Заревела толпа на берегу. Ликующе завизжали женщины в балабановской лодке.

— Давай-давай, крути! Озолочу!!—подгоняет «гребца» счастливый Балабанов.

— Шкуру спущу, Илюха!.. Выгоню!—меняет тактику Хвостов.

Но балабановская лодка уходит все дальше и дальше.

Балабанов победно заржал и, схватив веревку, показал ее конец оглянувшемуся Хвостову. Тот завопил на своего «гребца» еще громче.

— Так держать, молодец!—бросил Балабанов своему парню и уселся на скамью. Лодка качнулась. Испуганно ахнули пассажирки.

Балабанов качнул переполненную до отказа лодку еще раз, теперь уже нарочно. Громче взвизгнули молодки. Балабанов, озорно гоготнув, качнул лодку что было силы—женщины шарахнулись к другому борту. И... лодка мгновенно перевернулась. Раздался визг упавших в воду и победный вопль поровнявшихся с ними соперников. Все в хвостовской лодке вскочили на ноги, тоже навалились на один борт, и вторая лодка тут же опрокинулась.

— Спасите!! Тонем!!—раздались женские крики, хотя воды было по пояс.

Под неописуемый рев и гогот толпы дюжие молодцы из комендантской команды и прочие любители бросаются в реку и выволакивают на берег искупавшихся молодок.

Стоя по пояс в воде, уперев руки в бока, хохочет Балабанов, глядя на медленно уплывающие по течению опрокинутые лодки, цветные платки и косыночки, на барахтающихся перед ним людей.

Смеются люди на берегу...

Только один человек не смеется. Это Хвостов. С него ручьями стекает вода.

Ни на кого не глядя, мрачный и злой, он проходит сквозь толпу и замечает Бабурина. Круто свернув, он подходит к нему.

— А ты чего смеешься, аптекарь?—зло сощурившись, обращается он к Бабурину.

— Очень смешно, Федор Матвеевич,—беспечно отвечает Петр Петрович.

— Смешно?.. Ты что же, нарочно такие лодки сделал, чтобы они опрокинулись?!

— Я не понимаю вас, Федор Матвеевич.

— А я понимаю!—возвышает голос Хвостов.—Над первыми людьми в городе насмешничаешь?!

— Простите, господин Хвостов,—с достоинством «выпрямляется» Петр Петрович,—вы так вели себя, что не только лодки—пароход мог опрокинуться!

— Пароход?!—гремит Хвостов.—А зачем ты донья у лодок круглые сделал?.. Зачем, а?!.

На шум подходят любопытные.

Петр Петрович растерянно озирается.

— Вы не понимаете, господин Хвостов, наша лодка является поверхностью вращения и в продольном сечении имеет синусоидальную кривую...

— Я деньги платил!—с тихим бешенством произносит Хвостов,—меня на кривой не объедешь! Отдавай деньги, аптекарь!

— Правильно! Мы тоже отменяем заказ—гони и наши деньги!—вылезают вперед еще два купчика.

— Деньги!..—слышится в толпе,—деньги!!

●

У Циолковских, как всегда, тихо. Константин Эдуардович работает.

Из-за перегородки, не достигающей потолка, доносятся шелест, удары метронома, звоночки и голос:

— Четырнадцать... пятнадцать... четырнадцать...

На дороге, перед домом Циолковских, стоит Бабурин. Он мнет в руках свою шляпу и покачивается.

На крыльцо выходит Варвара Евграфовна.

— Петр Петрович, что же вы не заходите в дом?!

— Не могу... пьян!—ответил Бабурин и покачнулся. Глаза его глядят печально, костюм растерзан, и от всей его фигуры веет разочарованием. Варвара Евграфовна осторожно берет его под руку:

— Зачем же вы стоите на солнцепеке, вам нехорошо...

— Мне хорошо, потому что я пьян!—отвечает Бабурин.

— Идемте, идемте в дом, Петр Петрович,—строго говорит она и увлекает его за собой. Петр Петрович безропотно подчиняется.

По-прежнему из-за перегородки доносится шелест, голос Циолковского, звоночки.

Бабурин послушал, покачал головой и пожаловался:

— Лопнуло акционерное общество, Варвара Евграфовна.

— Эй там, барабанщики!—тотчас донеслось из-за стены.

— Тсс!—прижала палец к губам Варвара Евграфовна.—Работает!

— Что же мне-то делать?—шепотом продолжает жаловаться Бабурин.—Опять атом расшатывать? Я ведь понимаю, что атом—не зуб, и в моей аптеке его не расшатаешь...

— Попейте, вам легче станет,—протягивает ему кружку с водой Варвара Евграфовна.

— Теперь уж мне никогда легче не станет, никогда...

Бабурин пьет.

— Петр Петрович, дорогой!—раздается радостный голос Циолковского.

В белой своей рубахе он стоит на пороге кабинета.

— Где вы пропадали все это время?! Вы так нужны мне!

Бабурин виновато поднимается.

— Я?.. Нужен?.. Зачем?

— Прежде всего я должен поблагодарить вас. На деньги, которые вы мне дали, я закончил воздуходувку!

Циолковский увлекает Бабурина за собой.

В кабинете он подводит его к раструбу машины и раскручивает лопасти.

Искусственный ветер развевает волосы Бабурина.

— Теперь не надо ждать ветра! Я закончил целую серию опытов,—продолжает Циолковский.—Петр Петрович, мы с вами доказали неопровержимо, что Ньютон ошибался! Главное возражение Седьмого отдела опрокинуто! Что они могут теперь возразить нам?! Теперь, когда мы с математикой в руках доказали, что великий Ньютон ошибался?!

Циолковский торжествующе потряс целой пачкой листков с таблицами, схемами, выкладками.

— Не могу присоединиться к чести открытия...—забормотал Бабурин,—поскольку акционерное общество лопнуло... Я пьян, Константин Эдуардович! Пьян!

Циолковский пристально оглядел Бабурина с ног до головы.

— Вы устали, Петр Петрович,—тихо сказал он, обняв его за плечи,—мы все устали. У меня тоже раскалывается голова от головоломных вычислений. Но зато теперь мы сможем заняться нашей главной работой, Петр Петрович!

— Борьба с тяжестью?

— Да-да, Петр Петрович, а пока... пойдемте гулять! Выкупаемся! Встряхнемся как следует!

●

Задыхающийся Петр Петрович, еле одолевая стремительное течение Оки, плывет к берегу.

А Циолковский, с мокрой головой, оживленно кричит ему:

— Винтообразно надо плавать, Петр Петрович! Винтообразно!

— Как?—с усилием выдыхает Бабурин.

— Винтом, винтом! Надо ввинчиваться в воду!

Циолковский застегнул уже последнюю пуговку на рубахе, когда его незадачливый друг выбрался на берег.

— Я же показывал вам, Петр Петрович. Надо ввинчиваться в воду,—повторяет Циолковский.

— Да какой уж из меня винт?—шлепая себя по жирным бокам, отвечает Бабурин.

— А это потому, что вы застоялись! Надо больше двигаться, ходить! А ну...

Циолковский огляделся. Отлогая тропинка вела к городу.

Он ловко и быстро начал карабкаться по крутому откосу вверх.

Кряхтя и вздыхая, Бабурин последовал за ним.

— Эй, там, на Земле!—кричит Циолковский, который уже стоит на вершине откоса; должно быть, ему кажется, что он летит над Окой и лугом.

— Цари природы, а карабкаемся все равно, как козлы,—жалуется Бабурин, которому Циолковский подает руку.—И все она! Она держит за ноги. Не будь ее, мы бы сейчас с этой горки да на ту горку и-и-и-их!

Бабурин прыгает и, не удержавшись на ногах, кувыркается по траве.

— Да никак вы пьяны, Петр Петрович?!—смеется Циолковский.

— Она, проклятая, все она!—в веселом ожесточении кричит Бабурин, потирая ушибленное колено.

— Да кто же она, Петр Петрович?—будто не понимая, спрашивает Циолковский.

— Тяжесть, конечно! Ах, как прекрасна была бы жизнь, если бы земного тяготения не было совсем!—вздыхает Бабурин.

— Если бы земного тяготения не было совсем?..—с задумчивой улыбкой повторяет Циолковский.

— Ну да!—с воодушевлением продолжает Бабурин.

...Чтобы пройти к городу, им надо перебраться через дорогу. И не просто дорогу, а очень оживленный тракт Москва—Смоленск. Катят подводы. Идут в Калугу и из Калуги крестьяне с мешками и корзинами. Пастух перегоняет через тракт стадо. Возвращаются с учения солдаты.

— Если бы тяготение исчезло совсем?—смешливо прищурились усталые глаза Циолковского.

...И тут начинаются смешные чудеса. У Циолковского живое воображение. И вот кусок мира, на который упал его взгляд, преображается.

Мужичок подкинул сползший мешок, и... мешок полетел вверх, в небо! Мужичок, задрав бороденку, испуганно дернулся за ним и... тоже поплыл к облакам! Его собака, обрадованная «игрой» хозяина, тявкнула, прыгнула, чтобы ухватить мужика за лапти, и... скуля и переворачиваясь, полетела в небо. Она обогнала важно всплывающий к облакам мешок... машущего лаптями и орущего с перепугу хозяина.

А Циолковский смеется.

— Если бы тяготения не было совсем?

Он еще немного повернул голову и захохотал неудержимо. Под облаками беспечно парило... стадо коров. А пастух беспомощно болтался на конце своего длинного кнута, и невидимая сила несла его куда-то за Оку.

— И мужик, и мешок, и собака, и стадо—все, все улетело бы в небо,—говорит Циолковский.—Улетело бы навсегда.

— Какое стадо?!—удивляется Бабурин, который не видит вокруг ничего такого, что видит своим внутренним взором Циолковский.

— Разлетелось бы с Земли в мировое пространство и мертвое и живое!—уже серьезно продолжает Циолковский,—началась бы страшная, непоправимая катастрофа.

Циолковский смотрит на воду Оки, и под его взглядом...

... начинается катастрофа, о которой он сказал.

Все разрастающийся и набирающий ураганную силу ветер поднял над землей тучу пыли! Ветер «сворачивает» воду Оки в бесчисленное множество колыхающихся шаров, и они всплывают к облакам.

А ветер все усиливается.

Со стороны города слышится слитный и страшный звук. В нем смешались: лошадиное ржание, крики людей, звон колоколов. Адский вихрь вздымает фантастический рой соломенных и железных крыш, церковных куполов. Все это сталкивается, разлетается, крутится и неудержимо летит все выше и выше.

А небо все синеет... синеет! В солнечном сиянии тоже появляется режущая глаза синева... Еще мгновение, и небо становится черным. И, несмотря на сияющее солнце, на нем высыпали бесчисленные звезды...

Наступила страшная тишина в этом помертвевшем мире. Тени стали резкими. Почва, на которой выгорела трава, трескается.

— Небо стало бы черным, потому что голубой цвет—это цвет воздушного океана, разлившегося над нашей головой. Но воздух покинет Землю. Разлетится с Земли вода

рек, морей и океанов. И с жизнью будет покончено навсегда. Да и сама планета распадется!

Звучат слова Циолковского. Разрушается, распадается планета, лишенная тяготения. Не узнать уже холма, на котором стояла Калуга. И вдруг в этом пустом, безмолвном и страшном мире раздался крик:

— Костя!

Еще некоторое время на экране виден обуглившийся, разрушающийся под черным небом мир. И опять прозвучал тот же призыв:

— Костя!..

Пропало видение. Снова под голубым небом зазеленел лес и зашелестел ветер в луговой траве. Понесла свои быстрые воды Ока. Над Калугой кружат стаи белых голубей и плывет перезвон колоколов.

— Костя!—зовет тот же голос.

Циолковский встряхнулся.

Что-то случилось в этом мире. Вот Петр Петрович с выражением тревоги на лице. Куда он смотрит?

Да это же Варвара Евграфовна!.. Она стоит перед мужем в своем кухонном фартуке, с обезумевшими от какой-то беды глазами.

— Варя? Что случилось, Варя?!

— Первенец наш, первенец...—простонала она и, обхватив шею мужа руками, спрятала на его груди мокрое лицо.

Циолковский побледнел.

— Что с ним? Варя, что с Игнатом?

— Умер... Игнаша умер! в Москве...

Мир качнулся в глазах Циолковского.

— Он же был здоров, наш Игнат... Этого не может быть!

Варвара Евграфовна схватила мужа за руку:

— Пойдем, пойдем, там письмо! Его письмо!

— Игнашино письмо?

— Его письмо, Игнашино. Из Москвы...

— Ну ты же напутала, чудачка! Напутала, ошиблась! Он болен и написал письмо. Сам написал. Ты понимаешь? А ты ошиблась!—желая во что бы то ни стало поверить в это, убеждает жену Циолковский.

Взявшись за руки, они почти бегом направились к городу.

— Может, я напутала,—с надеждой повторяет Варвара Евграфовна.

— Непременно, Варя, непременно. Он жив, он ведь был совсем здоров, ты помнишь?

— Я напутала. Он был совсем здоров...

●

Люба, сердито стряхивая ладонью слезы с ресниц и щек, перечитывает бумаги: одну—казенную, жесткую и другую—обычную, исчеркanную знакомым почерком. Младшие члены семьи, чувствуя большую беду, притихли.

— Где Игнашино письмо?—спрашивает Циолковский.—Это Игнашино письмо? Он схватил из рук Любы обе бумаги и начал поспешно их проглядывать...

— Это ошибка, отец сейчас все разберет, отец-то... ты слышишь, Люба?—говорит

Варвара Евграфовна дочери и ждет, ждет, когда муж поднимет голову и снимет с нее страшную тяжесть.

В кадре листок письма. Неровным, неустоявшимся почерком на листке написано:

Нет сил выносить несправедливости и страдания жизни. Я ухожу. Зачем страдать долго, если можно со всем покончить сразу.

Игнат

Возникает какой-то звенящий, монотонный звук.

Сгорбленный, поникший, неподвижно стоит над письмом Циолковский... Нарастает, усиливается звенящий шум.

— Да, я не смог внушить Игнаше мою веру в жизнь...—почти без выражения произносит Циолковский,—и как же ему было больно...

Варвара Евграфовна, страшная в своем горе, смотрит на мужа.

— Это ты убил Игнашу!.. Ты убил своего сына!—вдруг говорит она.

— Мама, не надо!—просит Люба, целуя лицо Варвары Евграфовны.—Не надо, мама. Это неправда, неправда...

Сухими, страдающими глазами смотрит на жену Циолковский.

Но Варвару Евграфовну ничто не могло теперь остановить. Может быть, в гневе она нашла выход своему горю:

— Нет, я все скажу. Я двадцать лет молчала, а теперь ты слушай!..

Все нарастает звенящий шум. И уже с трудом можно разобрать слова Варвары Евграфовны.

— Прости. Я не слышу! — крикнул Циолковский и, сжав виски руками, убежал в свою комнату.

Варвара Евграфовна вошла следом за мужем в его «кабинет».

Циолковский взял слуховую трубу и приставил к уху.

— Говори, все... все... говори!

Шум стал тише. И сквозь него теперь слышны слова Варвары Евграфовны:

— Какой же ты отец, если не можешь одеть и накормить свою семью? Какой же ты отец, если в твоем доме нельзя смеяться и играть твоим детям? Ты эгоист! Ты думаешь только о себе!

И снова начинает нарастать звенящий звук.

— Говори, Варя, громче. Будет очень несправедливо, если я не расслышу твоих слов...

— И первенца, Игнашу, не сберегли. Господи! За что, за что ты нас наказываешь?

Циолковский приставляет трубу то к одному, то к другому уху. Но шум все растет и растет.

Почти весь кадр занимает лицо Циолковского. У него напряженные, сухие, страдающие глаза.

— Хватит... Натерпелись...

Движения губ Варвары Евграфовны не совпадают со звуком. Звук доносится позже. И слов меньше, словно не все доходит до Циолковского.

— Теперь всему этому конец...

— Конец... Конец...—словно эхо отзывается на слова жены.

Циолковский закрывает лицо руками.

Варвара Евграфовна берет модели и приборы и выносит их из комнаты. Люба

пытается помешать матери, они о чем-то говорят, может быть, даже кричат, но слов их не слышно, а движения их неестественно замедленны, как будто все происходит под водой.

Циолковский резко отнимает руки от лица, хочет встать. Звенящий шум достигает нестерпимой силы. Закружилась комната.

— Папа!—раздался громкий крик Любы.

Циолковский лежит в кресле. Около него Люба и Варвара Евграфовна.

— Папа, папочка!—в отчаянии кричит Люба.

Циолковский медленно открывает глаза.

— Что ты?..—тихо говорит он.

— Что с тобой, папочка?

— Обморок... должно быть... Сейчас пройдет...—говорит Циолковский.

●

Не узнать «кабинета». Нет приборов, вынесены и воздуходувка и верстак. Вместо него стоит обыкновенная кровать, рядом поменьше—детская. На окнах занавески и цветы, стол застлан бумагой, на нем в образцовом порядке лежат ученические тетради и учебники.

Циолковский в зимнем пальто стоит перед часами и поднимает за цепочку гирю. Но скрежета цепочки не слышно... только музыка—тихая и печальная.

Перед отцом—Люба. Она протягивает ему хозяйственную сумку и говорит что-то. Но мы не слышим ее слов.

— Кошель забыл? Ну спасибо, спасибо,—кивает Циолковский и берет плетенку.

Люба опять что-то говорит отцу. Он склоняется к ней:

— Прости, Люба. Ты не тревожься и ничего не говори маме, но я до сих пор, как в могиле, живу—совсем ничего не слышу. Скажи, что мне мама велела купить?

Люба опять беззвучно шевелит губами и указывает себе на ботинки.

— А-а... Да, да... ботиночки для Маши... Ботиночки, ботиночки,—повторяет он и выходит из комнаты.

В переулке шумит жизнь. Деревенский мужик привез на продажу картошку и кричит что-то призывное. Водовоз наполняет из бочки ведра.

Вместе с Циолковским мы не слышим этой жизни. Для нас звучат только тихая музыка и голос Циолковского, вернее, «голос его мысли», его горестных раздумий:

— Вот так теперь каждый день, каждый год... Только уроки, чтобы заработать деньги, только семья, чтобы сохранить и воспитать детей!

Он выходит из своего переулка на оживленную улицу. Жестикулирующие люди. Шумные стайки детей. Однако по-прежнему для Циолковского мир полон тишины. И мы опять слышим голос его мысли:

— Почему ты печален? Ведь все так живут.

Незаметно для себя Циолковский выходит на мостовую... И вдруг получает сильнейший удар в плечо!

Его чуть не сбивает с ног энергично идущий спиной вперед и размахивающий руками капельмейстер. Он управляет оркестром, за которым марширует колонна «пожарных». Это вышли на народ члены «вольного пожарного общества»—цвет калужской интеллигенции—под руководством городского головы. На них обыденные костюмы, и только на головы надеты новые блестящие каски.

Погладив ушибленное плечо, Циолковский вернулся на тротуар и пошел дальше.

Он идет через Березуевский овраг...

Проходит мимо губернаторского дома... Выходит к торговым рядам гостиного двора.

— Должно быть, я показался им странным человеком, может быть, даже чудаком,— вновь слышен через некоторое время удрученный голос Циолковского. И опять начинается его разговор с самим собой.

Отдельные слова он произносит вслух, поэтому на него оборачиваются с удивлением.

— Но я и есть странный человек. И не только потому, что глух. Разве не странна эта моя слабость? Никто не заставляет и даже не просит меня заниматься моими опытами. Даже наоборот, все отговаривают, никто не верит, нет средств... А между тем мои мысли, стоит им только получить свободу, сами собой—словно вода под уклон—скатываются все к одному...

Теперь Циолковский стоит у прилавка, за которым продаются всевозможные товары—от сахара и мыла до хомутов, сапог и самоваров.

Около него суетятся трое приказчиков.

Циолковский, наконец, замечает их.

— Мне нужно... Простите... что же мне нужно?—он мучительно вспоминает, потирая лоб рукой. Обводит глазами полки.—Мне велели что-то у вас купить... Сейчас я вспомню...

Приказчики, вытянув шеи, почтительно ждут.

Циолковский сконфужен:

Сейчас... Простите, забыл!

Приказчики засуетились. Они бросаются к полкам, предлагая ему разные товары. Они что-то говорят нам неслышное.

Циолковский сконфузился вконец:

— Ради бога, не беспокойтесь... Я вспомню... Я сейчас схожу домой и узнаю. Извините, я сейчас...

Сопровождаемый насмешливыми взглядами приказчиков, он отходит от прилавка.

●

Он сидит на скамейке городского бульвара. Вечер. Гуляет принаряженная к воскресенью публика.

Тот же оркестр, с которым маршировали «вольные пожарные», исполняет веселую польку...

Вдруг в темнеющем небе расцвели разноцветные огни. Фейерверк!

Публика толпой повалила к обрыву—туда, где взлетали с шипением и падали в воду ракеты.

Циолковский по-прежнему неподвижно сидит на скамейке за эстрадой.

— По каким законам летает ракета?—снова раздался голос его мысли.

Опять в небо потянулась струистая огненная полоска вылетающей ракеты... вспыхнула зеленой звездой...

— Нет, нет. Не надо об этом думать... не надо...

В вечернем небе беззвучно поднимаются и гаснут разноцветные огни.

●

В дверях стоит городовой. Громоздкий и басовитый, он читает по бумажке неуверенно и сбивчиво.

— Циолковский Кон...стантин Эду...Эдуардо-вич.

Вся семья за столом. Здесь сидит и Циолковский.

— Да,—поднимается из-за стола Варвара Евграфовна.

— Здесь проживает?!— очень строго спрашивает городовой.

— Здесь.

— Учитель?—опять спрашивает городовой.

— Учитель,—в величайшей тревоге отвечает Варвара Евграфовна,—зачем он вам?

— Они?—указывает толстым пальцем на Циолковского городовой. Циолковский поднимается.

— Прошу следовать за мной!—приказывает городовой.

●

Кабинет вице-губернатора. Здесь стоит Циолковский. А за «необъятным» столом уютно воркует молодой, но уже полненький и начальственный Мерцалов.

— Что же это вы, дорогой мой Циолковский? Прячетесь, таитесь от нас? Как же это вы так?

Циолковский, напряженно вслушиваясь, склонился над столом.

— Правительство из сил выбивается, разыскивая народных самородков, а вы... нехорошо, батенька мой, нехорошо и... стыдно. Вот именно, стыдно!

Циолковский в мундире. Ему неловко и тесно в этом мундире, неловко в этом огромном и роскошном кабинете.

— Извините, но... я не понимаю вас,—говорит он наконец.

Мерцалов жалостно сморщился и взмахнул ладошками:

—Голубчик, Константин Эдуардович, не надо не понимать, не надо не понимать! Или вы плохо слышите? Так я погромче буду,—потрясая газетами и представляя на своем подвижном лице ужас, Мерцалов продолжает.—В столичных газетах пишут, даже за границей известно... что вы воздушный шар изобрели!

— Дирижабль—это не шар...—начал было Циолковский, но Мерцалов замахал на него ладошками.

— И прекрасно, и прекрасно... искренне рад. Только... вот тут на весь мир расписывается, как в Калуге гибнет без поддержки самородок, который опередил... опередил...—Мерцалов порылся на столе в бумагах и нашел нужную.—Опередил даже иностранцев: Ланглея, Максима, Адера, ну и других... А мы, культурные круги нашего родного города, об этом не знаем? Почему вы не обратились к нам?!

В картинном негодовании Мерцалов встал, и его очки холодно заблестели.

Циолковский нахмурился. Сдерживая себя, он ответил:

— Сейчас не имеет смысла перечислять, сколько раз я просил о помощи. Я истощил усилия и... бросил свои занятия. Я не хочу больше разговаривать на эту тему.

Мерцалов пристукнул ногой по полу и повысил голос:

— Я мягкий человек, и не надо на меня сердиться. Никогда не надо на меня сердиться! А то... я начну задавать вам всякие вопросы.

— Что?!—удивился Циолковский.

— Вопросы, уважаемый господин Циолковский, вопросы. Например: почему вот эту статеечку о вас пишет... политический ссыльный господин Дорофеев?

— Дорофеев?—удивился Циолковский.

— Да, Дорофеев! И что пишет?!—Мерцалов сквозь очки строго взглянул на Циолковского и потыкал в строчки, отчеркнутые карандашом.

— Вот извольте. «С тяжелыми думами я уходил от Циолковского... Пройдут годы, непосильная борьба и лишения создадут чахотку, от которой безвременно умрет самоотверженный изобретатель»...

— Это как же понимать?—строго поглядев на Циолковского, спросил Мерцалов.

— У меня нет чахотки,—пожал плечами Циолковский.

— Не надо меня перебивать!—еще строже сказал Мерцалов.

Оба помолчали.

Мерцалов вышел из-за стола, положил руку на плечо Циолковского и вдруг милостиво сказал:

— Но я, собственно, не для того вас пригласил... видите ли... культурное калужское общество хочет познакомиться с вашими работами... это наш... так сказать.. общественный долг...

— Но я...—начал было Циолковский, но Мерцалов отечески предупредил:

— Не надо меня перебивать, не надо, голубчик Константин Эдуардович... мы подумаем, посоветуемся, как вам помочь. Может быть, объявим подписку. Видите, как хорошо все могло бы кончиться, если бы вы сразу обратились к нам...

●

Большой зал в доме вице-губернатора Мерцалова. Здесь собрались представители калужского «культурного» общества.

Часть зала закрыта занавесом и представляет собой импровизированную сцену. Перед занавесом—столик. Около него стоит вице-губернатор Мерцалов.

— Господа!—объявляет он, попросив жестом тишины и внимания.—Сегодня перед нами выступит наш земляк. Наш горожанин, наш уважаемый ученый и изобретатель Константин Эдуардович Циолковский.

«Господа» слегка похлопали.

Открылась дверь, и вошли Циолковский и его верный ассистент Бабурин. По мере того как они проходили мимо «господ», в зале нарастал удивленный ропот.

Высокий Циолковский шел впереди с папкой в руках. Бабурин семенил сзади и, сгибаясь, нес ведро, полное воды. Ведро было самое обыкновенное, с каким калужские хозяйки ходят за водой.

Поставив ведро около столика, Петр Петрович скромно, но с достоинством уселся в сторонке. Ни слова не говоря, Циолковский взялся за дужку ведра и с неожиданной ухватистой легкостью начал вертеть его над головой. Первый ряд слушателей пошатнулся назад... Остальные глядели во все глаза. Задние даже привстали.

Наконец Циолковский поставил ведро на пол. Присутствующие облегченно вздохнули и заулыбались.

— Как видите, господа, не пролилось ни одной капли, хотя ведро опрокидывалось даже вверх дном,—сказал Циолковский.

— О-о, я знаю, я видела.... сейчас из ведра вылетит птичка!—радостно шепнула одна из дам своему соседу.

— А потом будет огонь. Я тоже видел,—кивнул сосед.

— Ах, как интересно!—защебетали другие дамы.

Переждав немного, Циолковский продолжал:

— Воду в ведре удерживала центробежная сила. Все это известно даже гимназистам. А теперь представьте себе, что я—земной шар.

Циолковский опять взял в руки ведро.

— Я говорила, я говорила!—захлопала в ладоши дама. Однако на нее зашикали. Лица сидящих в первом ряду осунулись.

Бабурин победоносно оглядывается по сторонам. А Циолковский продолжает:

— А это ведро—космический летательный снаряд. Чем быстрее снаряд будет летать вокруг Земли, тем с большей энергией центробежная сила будет отбрасывать его в сторону... Подсчитано: если кораблю удастся развить скорость в восемь километров в секунду, центробежная сила не даст ему упасть обратно на Землю, и он станет спутником Земли, вроде Луны... братцем Луны.... А если корабль разовьет скорость в одиннадцать километров в секунду, он уже сможет лететь и на Луну, и на Марс, и куда угодно в пределах солнечной системы! В мечтах я уже много раз бывал там... Что я там видел? Об этом я и расскажу сегодня.

Он присаживается к столику и переворачивает первый листок рукописи.

●

В другой комнате обширного дома столпились вокруг стола с закусками мужчины. В открытую дверь виден зал и читающий Циолковский. Жандармский поручик спросил печальным басом:

— Скажите, этот Циолковский много пьет? У него не белая горячка?

— Циолковский даже не курит,—отозвался директор училища, который тоже блаженствовал у стола.—Целомудреннейший человек, уж я-то знаю своих учителей.

— Тогда зачем же его понесло на Луну, когда и на Земле умереть можно?

— Ну, не скажите,—отозвался третий, совсем молоденький чиновник в железнодорожной форме.—Звезды, они все-таки очень возвышают... ум и душу...

Все трое выпили и направились в зал.

Циолковский заканчивает чтение рукописи:

—...Все богатства Земли—от Солнца! А ведь Земля получает только одну двухмиллиардную долю излучаемой Солнцем энергии. Если бы нам удалось вырваться туда, в свободное пространство, человек обрел бы горы хлеба и бездну могущества... Но какой снаряд проникнет в безвоздушное пространство? Этого еще никто не знает. И все-таки он будет изобретен... Человечество не останется вечно на Земле, но в погоне за светом и пространством сначала робко проникнет за пределы атмосферы, а потом завоюет все околосолнечное пространство!..—Подравнивая расползшиеся страницы рукописи, Циолковский мечтательно улыбается.—Я назвал все это—Грезы. «Грезы о Земле и небе».

Он снимает очки и, медленно сложив, убирает их.

Тишина. Никто не знает, как надо реагировать. Кто-то нерешительно кашлянул, но в это время... протянув руки и широко улыбаясь, из глубины зала появляется хозяин дома, сам господин Мерцалов.

— Превосходно! Превосходно, дорогой Циолковский! Эти фантазии или грезы, как вы их назвали,—великолепны! Так приятно уйти от земных забот туда, к звездам!

Он с чувством пожимает руку Циолковского и в припадке великодушия обращается к присутствующим.

— Господа, я беру издание этого сочинения на свой счет, и пусть это будет нашим вкладом в дело помощи русскому самородку Циолковскому.

— Браво!—вскричали дамы.—Браво!

Все аплодируют.

На Циолковского со всех сторон надвигаются интеллигенты Калуги. К нему тянутся руки. Все говорят, перебивая друг друга, и каждый старается высказаться пооригинальнее.

— Слушал!.. Потрясен!.. Думал сам точно так же!

— Вы человек будущих веков! Ваш ум углубился на несколько столетий вперед!

Циолковский ошеломлен и растроган. Он не ожидал такого энтузиазма. Он низко кланяется, пожимая протянутые руки.

— Господа,—говорит он.—Я открыл только принцип, это только начало.

Но его не слушают.

С большим букетом сирени к Циолковскому подходит сама хозяйка дома.

— Я потрясена... моя душа теперь неудержимо летит в сферу таинственного мерцания звезд! Вы меня слышите, Константин Эдуардович?

— Константин Эдуардович, когда у него радость, гораздо лучше слышит!—подхватывает Бабурин.

Циолковский совсем растерялся. Неловко, обеими руками, он прижимает к груди охапку сирени и кланяется:

— Очень благодарен, очень... очень благодарен, очень!

—Ваша супруга—счастливая женщина,—продолжает ворковать Мерцалова.— Вы, должно быть, много мечтаете вдвоем. Передайте ей мои поздравления.

Она протянула руку Циолковскому и Бабурину. Циолковский осторожно пожал руку женщины, а Бабурин осмелился и поцеловал!

Перед занавесом появился жандармский поручик.

— А сейчас, уважаемые господа и дамы,—торжественно объявил он своим печальным басом,—силами наших уважаемых любителей сценического искусства будут представлены живые картины.

Раздаются аплодисменты.

— Картина первая: «Пенелопа и женихи».

Зазвучал рояль.

Занавес раздвигается. Перед зрителями—живая картина: иллюстрация к «Одиссее». В древнегреческом хитоне сидит за прялкой Пенелопа.

Вокруг нее застыли в классических позах местные интеллигенты, изображающие древних греков.

— Пойдемте на волю,—шепчет Циолковский Петру Петровичу.

●

Выйдя на улицу, оба вздыхают облегченно и свободно. Циолковский толкает друга и весело кричит:

— А, Петр Петрович?!

Бабурин в ответ толкает Циолковского и тоже радостно кричит:

— А, Константин Эдуардович?!

— Все поняли!—продолжает Циолковский.

— Признали!—вторит Бабурин.—Танец марсиан!—предлагает он.

Посреди улицы, залитой ярким светом луны, начинается пляска. Циолковский и Бабурин, продвигаясь вдоль улицы, приплясывают и веселятся от души.

В пышных кустах сирени утопают калужские домики. Сирень густо свешивается через заборы.

— Да, мой друг, хорошо. Славные люди!

— Славные!—подхватывает Бабурин.—Мне больше всего понравилась госпожа Мерцалова.

— Очень добрая женщина!—подтверждает Циолковский.—Впрочем, и ее супруг тоже очень благородный человек!

— А вы заметили, как я ловко поцеловал у нее руку?!—хвастается Бабурин.

— Ну, вы же известный женолюб!—смеется Циолковский.

— Когда-то я увлекался прекрасным полом, скрывать не стану.

Так, громко разговаривая, они идут по улице. Они поравнялись с палисадником, в котором под кустами сирени, на лавочке, замерла в поцелуе пара влюбленных.

— Тс-с-с...—прикладывает к губам палец Циолковский, и они на цыпочках проходят мимо.

— Петр Петрович,—вдруг обращается к другу Циолковский.—Расскажите, как вы женились на Маше.

— О-о!—радостно восклицает Бабурин.—Я ее украл!

— Родители были против вас?

— Нет, но Маша хотела, чтобы я ее украл,—и я украл! Я тогда был не такой. Я... сколько цветов перетаскал, сколько стихов перечитал!

— Да, да...—задумчиво произносит Циолковский.—Цветы, стихи—все это как-то прошло мимо меня... Я сейчас иногда думаю—наверно, все это неправильно...

— А как вы женились, Константин Эдуардович?

— Очень просто. Пора было жениться, я и женился. Вы знаете, какой подарок я принес в дом в день венчания?

— Свои идеи?—догадывается Бабурин.

— Токарный станок!—усмехнулся Циолковский.—Токарный станок был мне очень нужен, и я истратил на него все деньги... и так бывало всегда. Я, наверное, очень жестокий человек...

●

Во весь экран—обложка книги с фантастической картинкой: черное небо, светлый диск Луны и крупно—человек, парящий в пустоте. Сверху фамилия автора: «К. Э. Циолковский» и название книги—«Грезы о Земле и небе». Внизу фамилия издателя: «А. М. Мерцалов».

Чьи-то руки с треском разрывают книгу пополам.

У пылающей кухонной плиты навалена целая груда этих книг. Молоденький чиновник с энтузиазмом рвет их, мнет, комкает и передает кухарке, которая стоит на коленях у раскрытой дверцы и набивает ими плиту.

Делает она это с недоумением и даже состраданием.

— Их бы на затоп хорошо,—говорит она.—Завтра утречком и сожгли бы, а то зачем зря печку калить...

— Цыц, дура, цыц!—деловито покрикивает чиновник, сбивая ногой в груду отдельные книги и подобострастно оглядываясь назад.

В дверях, заложив руки за спину, стоит Мерцалов.

У черного входа в кухню послышался стук, сопение. Появляется старый замурзанный чиновник со связкой все тех же злополучных книг.

— Вот, ваше превосходительство!—задыхаясь, показывает он.—Остаточки! У аптекаря вырвал последние.

— Все сжечь!—приказал Мерцалов и вышел из кухни.

Морщась, словно от зубной боли, Мерцалов проходит в кабинет.

На столе груда конвертов. Секретарь—молоденький чиновник—один за другим разрывает конверты и, убедившись, что в каждом из них все та же газета «Неделя», бросает их в корзину для бумаг.

— Сорок седьмой экземпляр,—говорит секретарь, мельком взглянув на содержание очередного конверта.—И опять отчеркнуты те же строчки: «Автора книги, господина Циолковского, надобно отправить в сумасшедший дом, а издателя на гауптвахту».

— Вам, кажется, доставляет удовольствие повторять эту мерзость,—взорвался Мерцалов.

Не слушая оправданий испуганного секретаря, Мерцалов вышел в зал.

— Господин Циолковский пожаловал!—доложил слуга.

— Что?!—изумился Мерцалов.

— Господин учитель Циолковский,—повторяет слуга.

Циолковский появился в дверях, подчеркнуто торжественный, в парадном мундире и черном галстуке. Видно, что он долго и тщательно готовился к этому визиту.

— По себе знаю, как больно ранят насмешки газетных остроумцев, и вот... хочу облегчить вашу первую горечь и постараться ее рассеять,—начал Циолковский и церемонно поклонился хозяину.

— Весьма признателен....—кивнул Мерцалов.

— Как показывает история,—продолжает Циолковский с горячей убежденностью,—оценка всего самостоятельного и оригинального почти сплошь была враждебной поначалу... Дарвин был отвергнут Французской академией. Великий Арго отвергал железные дороги, а Наполеон—пароходы.

— Все?—так же холодно спросил Мерцалов.

— Теперь, если позволите, я должен выполнить очень приятный долг. Разрешите преподнести вам авторский экземпляр... я позволил себе сделать благодарственную надпись... «Моему издателю, с великой благодарностью за дружеское участие»,—смущаясь и краснея, протягивает книжку Циолковский.

Это и была та капля, которая переполнила чашу терпения хозяина. Мерцалов побагровел. Он взял книжку и, не раскрывая ее, громко сказал:

— Кто позволил вам... поставить здесь мою фамилию?! Кто?

Циолковский не отводит глаз, не оправдывается, только лицо его как-то замкнулось, резче обозначились морщины.

— За великодушное снисхождение к вашей бедности вы меня на всеобщее осмеяние выставили. На всю Россию! И после это вы приносите мне вашу... вашу!..

Мерцалов не нашел слов, он подошел к камину и резким и точным движением швырнул книгу в огонь.

— Вот где ее место!

— Смутное чувство добросовестности останавливало вас, и вы напрасно его не послушали,—тихо, но отчетливо сказал Циолковский и, больше не оборачиваясь, мерным шагом вышел из зала...

Спустился по лестнице....

И, взяв из рук лакея крылатку, вышел на улицу.

●

Загородный сад. Здесь тихо и безлюдно. Столетние липы еще не уронили на землю ни единого листа, но в их кронах уже появились золотые пряди. Начало осени.

На своей любимой скамье, над обрывом, сидит Циолковский.

За обрывом над рекой горит закат.

Циолковский сидит неподвижно. Тихо подошла и села на край скамьи Варвара Евграфовна. Циолковский даже не повернулся.

— Костя...—позвала Варвара Евграфовна.

— Ты зачем пришла? Мешать мне пришла?—зло и обиженно спросил он и снова отвернулся, угрюмо замолчав.

— Нет, Костя, нет!.. Я хочу рассказать тебе, что я поняла сегодня... Прости мне все злые слова, какие я сказала тебе за всю нашу жизнь. Это были несправедливые слова. Ведь сам ты никому не причинил зла. Тебя грех обижать...—она говорит это громко и нараспев, словно причитая, и даже раскачивается немножко из стороны в сторону. А глаза ее, полные любви и жажды облегчить горе мужа, могли бы и без слов сказать ему все, что она говорит сейчас...

Циолковский не видит этих глаз и не слышит жены.

— Ты полагаешь, я сейчас что-нибудь думаю? Я ничего не думаю. Я полон злости, и злость одурманила меня.

Он поворачивается, встречает взгляд жены и умолкает. На лице его тает выражение обиды, взгляд отогревается. Он встряхивает головой, ударяет себя по вискам около ушей.

— Я опять ничего не слышу, Варя. Опять будто в гробу!—он мучительно сморщился и уткнулся лицом в ее грудь.

А она, крепко обхватив его голову, гладит волосы.

— Я прожил трудный год, Варя! Жестокий год,—доверительно начинает Циолковский.—Я убедился, что человеку можно запретить многое. Многое человек может запретить сам себе. Но невозможно запретить человеку думать!.. Это я к тому, что... давно у меня в голове началась одна работа. Она растет, обогащается, а я мешаю, хочу ее остановить, зачем?

— Тебе грех мешать, Костя... Я теперь буду злая и жестокая! Пусть накажет бог, но я никому не позволю мешать тебе!

На глазах ее появились слезы. Циолковский поднимает голову.

— Это ничего, что я не слышу, Варя. Я все понял,—он гладит ладонью ее мокрую щеку,—спасибо тебе...—Он поднялся со скамьи:— Я ничего не отниму у семьи, Варя. Ведь думать—это ничего не стоит. А писать—тоже недорого: бумага, чернила и керосин для лампы...

— Пойдем, домой, Костя. Пойдем...

Варвара Евграфовна взяла мужа под руку. Они медленно пошли по аллее.

●

Когда Циолковский вошел в дом, он не заметил, что в комнате стало очень тесно. Не заметил он и загадочной улыбки Любы и сразу направился в комнату за перегородку

Здесь Петр Петрович Бабурин возился около воздуходувки. Все в кабинете было по-прежнему. Стояли модели и станки. На месте кровати возвышался верстак.

Циолковский поглядел на жену, на Петра Петровича и прислонился к верстаку. Растроганный, он не сразу заговорил.

— Ну вот,—сказал он,—вот и все, что мне нужно.... А друзей много не бывает. Есть у меня ты, Варя, и вы, Петр Петрович... И больше не надо...—Он сел в кресло и задумался.

Варвара Евграфовна переглянулась с Петром Петровичем, и оба потихоньку вышли...

Варвара Евграфовна осторожно прикрыла за собой дверь. В этот момент тишину нарушил грохот.

Петр Петрович размахивал кулаками над упавшим стулом.

— Эй, там... барабанщики!—тотчас послышался из-за перегородки голос Циолковского.

— Работает!..—тихо и радостно говорит Варваре Евграфовне Бабурин.

●

Циолковский ходит по комнате.

И звучит голос его мысли:

— Дирижабль будет плавать, как облако в воздухе или рыба в воде.... Аэроплан будет летать подобно птице. Как же летает ракета? Отталкиваясь от воздуха?

...Фейерверочная ракета. Она сменяется стреляющей пушкой...

— Нет, свою опору ракета несет с собой. Она отталкивается от тех газов, которые выбрасывает из себя. Значит, ракета может летать в пустоте!

Рука Циолковского на обложке ученической тетрадки набрасывает схемку сигаровидного тела. Карандаш разгораживает его на две неравные части. В передней, меньшей—люди и приборы, в задней,—большей—взрывчатые вещества.

— Вот еще один снаряд для полетов в свободном пространстве. Но ведь главное—вырваться туда, одолеть тяготение,—звучит голос ученого.—А для этого нужна скорость, громадная скорость,—вслух сказал Циолковский.—А вдруг ракета способна развить космическую скорость?

Циолковский недоверчиво улыбнулся, сел на свое место и положил на колени дощечку.

Круг внимания Циолковского сомкнулся над листком. Карандашом записаны исходные формулы.

В глазах ученого появилась острая и напряженная сосредоточенность, необходимая для сложнейших математических вычислений.

...Карандаш ученого производит преобразования в формулах... Они преобразуются, упрощаются, обводятся одним кружком, жирным двойным... подчеркиваются тройной чертой, и...

— Этого не может быть!—потрясенно шепчет Циолковский. Он откладывает дощечку и встает... Тают формулы на экране.

— Великие открытия так не делаются! Слишком легко и просто...—он подходит к лампе, оправляет фитиль и зажигает ее.

— Неужели на протяжении столетий эта догадка никому не пришла в голову? Да чепуха!... Я ошибся в вычислениях!

Циолковский садится, берет дощечку, чистый листок бумаги, и... все начинается сначала.

Острая и напряженная сосредоточенность в глазах, правда, теперь оживленная шальными искрами радости.

Карандаш записывает исходные формулы, правда, он дрожит и движется медленнее...

Начинает звучать музыка. Она все разрастается всплесками, волнами.

С разных концов экрана сходятся два листка с вычислениями. И мы видим, что конечная формула на том и другом—одинаковая!

— Да не может этого быть!—кричит ученый.

Новый всплеск музыки.

Циолковский зажимает ладонями уши, закрывает глаза. Наступает полная тишина. И в тишине слышен тихий голос ученого.

— Что ты упорствуешь, чудак? Разве двадцать лет размышлений ничего не стоят?! Вся моя жизнь в этом!.. Да разве только одна моя жизнь?

Стоят книги: Ньютон, Галилей, Коперник, Ломоносов...

— Нет, нет, такие открытия не делаются в одиночку! Я открыл способ одолеть земное тяготение, но... законы тяготения исследованы Ньютоном!

Циолковский взял в руки книгу Ньютона:

— Значит, и Ньютон принял участие в моем открытии!.. Чтобы лететь к другим мирам, надо знать, что они существуют. Первым, кто сказал, что другие миры существуют, был Джордано Бруно!

Циолковский открыл страницу какой-то книги, где был изображен портрет Бруно...

Два часа ночи... Такая ночь даже в жизни великого человека бывает однажды.

Распахнулись стены комнаты. Рим 1600 года.

...На башне «Братства усекновения главы Иоанна Крестителя» звонит колокол.

Идут монахи в капюшонах с прорезями для глаз. Попарно они проходят в башню «ди Нона».

Здесь, в тесном помещении капеллы, они служат панихиду за упокой души человека...

...который еще жив! При чадных факелах Джордано Бруно ведут «дорогой цветов»—от замка св. Ангела до Кампо ди Фьоре—Площади цветов.

— Разве легко и просто было добыто это знание?!—звучит голос Циолковского.— Я догадываюсь, какие горькие думы терзали его душу! Он думал: «Надо, чтобы люди жаждали знания, как пищи. Чтобы знание было источником возвышенного счастья! Ведь знание—основа добрых поступков и нашего будущего благосостояния»...Так почему же знание стало для тебя причиной мук и слез?! Почему тебя убили за то, что ты подарил людям новое знание о мире?!

У «трона божественного правосудия» инквизиторы срывают с Бруно одежду... накидывают на него «санбенито»—кусок ткани, пропитанный серой и разрисованный

изображениями языков пламени. Звенят цепи, которыми палачи привязывают Бруно к столбу...

К ногам героя-мыслителя сваливают книги...

— Воинствующее невежество... Даже в эпоху своего могущества оно боялось правды!

Язык Бруно защемляют особыми щипцами.

— Инквизиторы боялись твоего последнего слова!

Поджигается страшный костер с трех сторон: «Во имя бога отца, сына и духа святого».

Столб дыма закрывает страшную картину. Только два глаза еще мерцают сквозь пламя, два глаза, которые спрашивают: «Не напрасно ли?!»

— Нет, ты погиб не напрасно! Эстафета разума, которую ты принял от умирающего Коперника, передавалась из рук в руки, через столетия и континенты! Она была подхвачена Галилеем, Ньютоном, Ломоносовым! Знание растет, крепнет! Знание наступает! Ты узнал, что планет, вроде нашей Земли,—миллионы во вселенной! Я узнал сегодня, как достигнуть этих других миров!.. Наступит день, когда внуки внуков моих войдут в первый космический корабль, и это будет ракетный корабль!

...Он увидел то, что было недоступно для его современников! Он увидел и такое, чего не видел еще никто из нас, его потомков. В этот момент Циолковский стал современником тех людей, которые будут жить после нас.

●

Сверкающая на солнце гигантская остроконечная башня—ракета. Воет сирена. Под этот тревожный звук во все стороны от ракеты несутся легковые и грузовые машины... Летят вертолеты... Только по сравнению с этими машинами мы видим, как невероятно велик космический корабль.

Взревели и загрохотали его двигатели. Огневая поземка подняла пыльные смерчи.

Дрогнула монолитная громада корабля... отделилась от бетонированного поля стартовой площадки... помедлила и... взлетела в небо.

...Космический корабль в черной звездной бездне. Кажется, не ракета летит, а звезды, Земля, Луна, Солнце—вся небесная сфера движется! В головокружительном хороводе она вращается вокруг ракеты.

Звучит голос Циолковского, вещий голос:

— Человек создаст целые поселения в свободном пространстве! Тогда в его распоряжении окажутся неисчерпаемые богатства солнечной энергии. Освобожденные от оков тяжести, люди обретут способность летать!..

Все новые и новые картины наплывают друг на друга, движутся, появляются с разных сторон экрана.

Между причудливыми сооружениями отдельных спутников снуют крохотные ракетные экипажи; люди в особых скафандрах при помощи зеркал сваривают металлические остовы новых спутников...

...Спутник-оранжерея. Здесь, под решетчатыми стеклянными сводами, откуда льются обильные лучи синего Солнца, зреют невиданные плоды, цветут деревья.

А люди парят, как птицы, размахивая крыльями.

— Но чем измерить сокровища новых знаний, которые откроются перед человеком на других мирах?!

...В поясе астероидов, среди мерцающих, угловатых и разнокалиберных обломков исследователи в скафандрах, с геологическими молотками с сетками для ловли обломков, откалывают «пробы»...

Люди на одном из спутников Сатурна. Знаменитые его кольца отсюда совсем не кажутся кольцами.

Они похожи скорее на пыльные вихри, на смерчи, туманные и грандиозные, которые вовлекли в свой чудовищный хоровод целые скалы!

Ноги людей, обутых в специальные башмаки, ступают по голубым мхам Марса.

Вдали—освещенная маленьким Солнцем ракета на фоне фиолетового звездного неба.

А на переднем плане, выскочив из вездехода, двое астрономов в скафандрах ловят странное существо. Похожее на птицу с распластанными волосатыми крыльями, это существо высоко прыгает между редких зарослей синих кустов.

И сразу, сменив холодный мир Марса, на экране возникает знойный мир Венеры. На берегу желтого океана, под оранжевым небом, где полыхает огромное размытое пятно Солнца, стоит ракета.

Невдалеке—сплошная красная стена буйного, «тропического», непроходимого леса.

— И ждет человека прекрасная встреча с жителями других миров! Чтобы объединить знания, чтобы объединить усилия и вырвать у природы новые богатства и новое могущество!—продолжает голос Циолковского.

Астронавты идут по красному лугу к лесу. Они задевают ногами цветы, протаптывая тропку от корабля.

Они спугивают целые рои больших и прекрасных бабочек и стрекоз, и вдруг... Что это! Показалось или нет? Послышался звук, напоминающий наигрыш пастушьего рожка... блеяние... мычание... перезвон колокольцев!

И огненно-красный мир Венеры сменяется голубым и зеленым миром Земли.

А по пыльной дороге, посреди улицы, калужский пастух конца девятнадцатого века гонит стадо обыкновенных коров и овец!

В окно бьет столб лучей утреннего солнца. Видно голубое небо, зеленые кроны земных деревьев.

Циолковский устало и счастливо улыбнулся.

— Пока все это—теория...—сказал голос его мысли.—Какой необъятный труд открылся передо мной... Разве хватит одной жизни, чтобы одолеть бездну, разделяющую идею от ее воплощения...

●

Утро... Первые лучи солнца осветили лицо Циолковского, работающего за столом. Он поднял голову, посмотрел в окно и встал из-за стола. Подойдя к окну, он широко распахнул его и улыбнулся, глядя на восход...

А восход все разгорался. Уже запылали облака, вспыхнула ослепительная полоса Солнца, край которого показался над лесом. А вот уже и все Солнце величаво всплыло над Землей.

И возникла вдруг песня. Как неожиданна она для всего, что мы видели до сих пор.

Мы рождены, чтоб сказку сделать былью!
Преодолеть пространство и простор!..—

поют дружные сильные голоса. Музыка духового оркестра подхватывает мелодию.

Да неужели это Калуга?! Та самая купеческая Калуга, хозяевами улиц которой были богомольцы, лавочники и солдаты? А где же были эти люди, которые идут с красными знаменами, транспарантами, с букетами цветов?! На школьниках—белые рубашки и алые галстуки. А на фасаде губернаторского дома огромный портрет Ленина. И—белым по алому—слова о Первом Мае, о первой пятилетке!

Демонстранты несут макет Днепрогэса.

А здесь, собравшись в круг, пляшут! Вспомните атмосферу первомайских демонстраций тридцатых годов—это и будет новая, советская Калуга.

Осторожно пробирается между людей автомобиль с закрытым кузовом. Что поделаешь—пешеходы сегодня хозяева улиц!

— Теперь налево, налево, я был в прошлом году у него!—говорит озабоченный и общительный молодой человек флегматичному шоферу.

— Товарищи! Скажите, это улица Циолковского?—высунувшись из кабины, спрашивает молодой человек.

— Да-да. Эта—Циолковского!—подтверждает один из двух стоящих на тротуаре старичков.—Всплеснув ручками, он говорит: — Подумать только! Ищут Циолковского, пишут о Циолковском! Да я ж его... он же у меня...

— Вот именно,—засмеялся его собеседник.

— Нет, вы же просвещенный человек, господин Пчелкин... простите, товарищ Пчелкин, голубчик! Посудите: дом подарили ему—ладно. Пишут—ладно. Но улицу-то, улицу зачем его именем называть! Он что—Пушкин? Суворов?.. Он даже не этот... как его... Брут, он даже не Брут!

— Вот именно—не Брут,—опять улыбнулся собеседник.—Жил с нами и вдруг: он—великий, а мы—нет. Обидно, да?

— Да чем же он великий, чем?!.

●

Молодой человек, искавший Циолковского, стоит перед микрофоном и говорит торжественно и строго:

— Свое приветствие из Калуги шлет член-соревнователь Социалистической академии общественных наук, пожизненный и почетный член Русского общества любителей мироведения, почетный профессор Академии воздушного флота, почетный сотрудник Ассоциации натуралистов, изобретателей, почетный член Осоавиахима, член секции научных работников, орденоносец—Константин Эдуардович Циолковский!

Он уступает место у микрофона очень старому человеку в длинной белой рубахе. Варвара Евграфовна надевает на него черный сюртук.

На груди Циолковского сверкает орден Трудового Красного Знамени, а голова и борода—совершенно белые.

— Дорогие мои товарищи и друзья... Я не могу говорить громко, так как страдаю хронической болезнью гортани и, кроме того, сегодня с утра много беседовал с корреспондентами и представителями организаций. Но... волшебством науки мой голос будет усилен и на ее крыльях разнесен по всей нашей стране.

●

Циолковский болен. Он говорит сидя, поглаживая рукой красную розетку на груди. За его спиной мы видим постаревшую Варвару Евграфовну, Любовь Константиновну, Марию Константиновну и внуков.

— Представляю себе Красную площадь столицы. Сотни стальных стрекоз вьются над головами идущих колонн. Низко-низко проплывают дирижабли. До революции моя мечта не могла осуществиться. Лишь Октябрь принес признание трудам самоучки; я почувствовал любовь народных масс, и это дало мне силы работать, уже будучи больным. Теперь, товарищи, я точно уверен, что и моя самая большая мечта—межпланетные путешествия—превратится в действительность.

Старые глаза ученого видят перед собой Красную площадь Москвы. И мы переносимся туда.

Сотни юных пионеров подняли над своими головами модели планеров, дирижаблей и самолетов.

И настоящие дирижабли плывут над Москвой. Гудят моторы гиганта «Максим Горький».

Седой Дорофеев идет в ряду с юными авиамоделистами.

Над площадью разносится голос Циолковского:

— Герои-смельчаки проложат первые трассы: Земля—орбита Луны, Земля—орбита Марса, и еще далее! Сердечный привет вам, герои будущего!

И снова мы видим Циолковского.

— Сейчас болезнь не дает мне закончить начатого дела,—говорит он.

Всхлипнула Варвара Евграфовна.

— Все свои труды по авиации, ракетоплаванию и межпланетным сообщениям,—продолжает Циолковский,—я передаю партии большевиков и Советской власти—подлинным руководителям прогресса человеческой культуры!.. Уверен, что они успешно закончат эти труды!..

Ученый откинулся в кресло и закрыл глаза.

●

Распахнулось во всю ширь экрана звездное небо.

Над Кремлевскими башнями поперек звездной сферы летит яркая звезда.

Звучат в тишине позывные второго советского спутника Земли:

— Бип-бип-бип-бип...

ОТ АВТОРОВ

Предлагаемый вниманию читателей литературный сценарий должен стать основой художественного фильма. Мы просим не искать в нем точного соответствия—во всех деталях—с научной биографией ученого. Мы стремились с возможной полнотой показать те черты характера Циолковского, которые помогают понять его жизнь как творческий подвиг.

Поскольку съемки фильма еще впереди и мы продолжим поиски сценарных решений образа Циолковского, сценарий может рассматриваться лишь как завершение первого этапа этой большой работы. Мы будем признательны читателям, приславшим нам свои замечания к сценарию и отзывы о нем.



А. Згуриди

ТРОПОЮ ДЖУНГЛЕЙ

Московская студия научно-популярных фильмов и Пекинская киностудия имени 1 Августа приступили к совместной работе над цветным фильмом «Тропою джунглей».

Это будет второй по счету научно-популярный фильм, постановка которого осуществляется совместно китайскими и советскими кинoработниками.

Фильм «Тропою джунглей» широко покажет фауну тропической части Юго-Западного Китая.

Ниже мы помещаем отрывки из литературного сценария, написанного А. Згуриди при активном участии китайских и советских ученых.

Вы бывали когда-нибудь в Пекинском зоопарке? Если нет, сходите туда, сходите непременно, при первой же возможности. Каких только диковинок природы вы не увидите там!

Больше всего публики собирается, конечно, у клеток с обезьянами. Часами простаивают тут зрители и не могут налюбоваться на милых зверьков. Да и в самом деле, как можно не любоваться ими, как можно не восхищаться их проделками и проказами, в которых они так необыкновенно изобретательны и неутомимы! Дети как зачарованные смотрят на импровизированные представления, разыгрываемые веселыми зверьками, а взрослые, глядя на забавное зрелище, превращаются в детей.

Смех, возгласы, крики здесь не смолкают ни на минуту. Как только не называют этих игривых зверьков, что только не говорят о них!

И все потому, что поведение обезьян просто поражает людей. Действительно, шутки, проделки, да и отношения обезьян между собой поразительны.

Вот посмотрите на эту веселую троицу небольших обезьян. Они, как бесы, борются, бегают, прыгают, не посидят на месте.

А вот другая картинка: взрослая обезьяна—нежная мать; а это маленькое, некрасивое существо с лицом, которое больше похоже на старческое, чем на лицо ребенка,—ее сын. Но поглядите, как нежно, как трогательно любит она этого уродца: то лижет его, то берет обеими руками, точно хочет налюбоваться его видом; прикладывает к груди, раскачивает взад и вперед, как будто хочет убаюкать.

Теперь взгляните сюда, на этого франта. Посмотрите, с каким вниманием он рассматривает себя в зеркало, которое подсунул ему какой-то зритель. Недостает только расчески. Так и кажется, что наш модник начнет сейчас делать прическу.

А это что? Смотрите, смотрите! Маленькие смельчаки решили, наверное, разыграть недобрую шутку. Кто-то дал им оружие—потухшую спичку. Взяв ее в руку, одна из проказниц крадется к соседней клетке, в которой, обхватив решетку, сидит гамадрил. Две другие внимательно наблюдают.

Свирепый вид гамадрила вполне соответствует его нраву. В природе, на воле гамадрилы очень дики и злы. Говорят, что в лесу они нападают на детей, собирающих хворост, и убивают их.

Неужели проказница не побоится приблизиться к этому страшному существу? Неужели она рискнет уколоть его спичкой? Так и есть! Великолепно рассчитав движение, обезьянка быстро выдвинула руку и в тот же миг ткнула спичкой в нос гамадрилу.

Как обрадовались, как запрыгали, как закричали все три шалуньи, глядя на рассвирепевшего гамадрила. Как ликовали они, поддразнивая своими бесстыдными выходками ни в чем не повинного противника, который теперь в бешеной злобе сотрясал решетку тяжелой железной клетки. Они кривлялись, поворачивались к нему спиной, дразнили его своими хвостами, потом с криком убегали и снова повторяли свои проказы.

Ну разве это не коварство, разве не хитрость?

Конечно, и коварство, и хитрость, и ловкость, и смелость, и проворство. Словом, яркие проявления и характера и физических данных.

Но задумывались ли вы над тем, как живут все эти животные на воле, на лоне природы? Откуда появились различные качества у различных животных? Известно ли вам, что эти качества и даже внешний облик и повадки животных вырабатываются и беспрерывно изменяются на протяжении веков под воздействием окружающих условий жизни? Вот почему так важно знать жизнь животных в природе, в ее связях, столкновениях. Между тем сколько животных, столько и жизней, вернее, историй жизни, да еще каких увлекательных историй!

Взгляните на это кроткое существо, на маленькую грустную обезьянку. Наберитесь терпения, пройдитесь по ее жизненной тропе, затерянной в далеких джунглях, и перед вашим взором откроется целый мир, дикий, но очаровательный мир...

●

Мы начнем свой рассказ с той поры, когда наша пленница жила в джунглях со своей нежной матерью. Они жили не одни. Рядом с ними всегда было множество им подобных. В целом они составляли стадо, которое было похоже на большую, дружную,

шумную семью. Они жили на вершинах высоких деревьев, среди густой листвы крон. И все-таки их всегда легко было заметить, так шумно и бурно проявлялась их жизнь: крик, борьба, беготня, ссоры, драки, лазанье по деревьям—чего только тут не было!

Ловкие, сильные, проворные, они и не старались ни от кого скрыться. Они не признавали никакой власти, кроме власти сильнейшего из своей среды; они не признавали никакого другого права, кроме права, выраженного острыми зубами и сильными руками старшего их рода—вожака.

В пище они тоже не чувствовали ограничений. Они ели все, что съедобно: плоды, луковицы, клубни, корешки, семена, орехи, почки, листья, сочные стебли растений; иногда они питались также насекомыми, яйцами птиц, птенцами.

Все, что они схватывали и срывали, они тут же обнюхивали, пробовали, осматривали, а затем либо съедали, либо бросали. Для них не было ничего недосягаемого: не было слишком высокой вершины или слишком глубокой пропасти. Они превосходно лазали по деревьям и вьющимся растениям, прыгали с дерева на дерево, бегали вверх и вниз, вперед и назад. Никогда не имея недостатка или нужды, они проводили свою жизнь в постоянной подвижности и веселости.

Спокойно сидели и лежали обезьяны, только когда грелись на солнце, искали друг у друга насекомых или спали.

Из этого не следует, конечно, что все они были одного и того же нрава. Между ними были драчливые и миролюбивые, сварливые и веселые, задорные и тихие, простые и лукавые, но в одном они были одинаковы—в великой любви к детенышам.

Это особенно сильно выражалось в той необыкновенной заботливости, которой окружала мать своего слабого, беззащитного детеныша. Как нежно ласкала, как умиленно нянчила, как осторожно носила она его! Ни на минуту не оставляла она его без присмотра...

●

Недалеко от них жили другие обезьяны, в том числе гиббоны. Все обезьяны великолепно лазают и бегают по деревьям, но эти проделывали настоящие чудеса. По земле они ходили плохо, медленно, неуклюже, потому что руки их не приспособлены к ходьбе. Но на деревьях, на ветках они не имели соперников. Они не лазали, а скорее летали: так изумительно ловко, так плавно переносились они вперед и назад, вверх и вниз, во всех направлениях.

Да что говорить, посмотрите сами хотя бы вот на эту обезьянку! Можно подумать, что ей доставляет удовольствие сознание собственной ловкости, недосягаемой для других. Без всякого усилия перепархивает она (именно перепархивает!) с ветки на ветку, изменяет во время полета направление и виснет на первой встречной ветви; раскачивается, притягивает и отпускает ветвь, кувыркается в воздухе, направляясь с непогрешимой уверенностью к новой трапеции. Она действительно как бы летает без крыльев!

●

Чуть выше, в горах, жило еще одно племя обезьян. Это были дикие и злобные существа. Они и по виду отличались от других: морды у них были вытянутые, похожие на морды собак, шеи короткие, плечи широкие, тело сильное, мускулистое.

Держались они тоже стадом и дружно защищали один другого, особенно молодых и слабых.

Как-то раз, когда стадо паслось в горах, поедая корни растений и отыскивая под камнями всевозможных насекомых, улиток и червей, внизу, под горой, прошли люди с собаками. Люди не заметили обезьян и прошли мимо. Но собаки, почуяв зверей, стали рыскать по горе и подниматься выше.

Сначала стадо вело себя довольно спокойно. Только несколько крупных обезьян прекратили поиски пищи и уставились на собак, как будто хотели оценить обстановку и убедиться в реальности грозящей опасности. Остальные же не прекращали заниматься своим делом, а детеныши даже продолжали играть.

Но вот собаки приблизились. Тогда в стаде началось смятение. Все обезьяны побежали друг за другом по гребню и вскоре скрылись за скалами.

Собаки с возрастающим возбуждением и лаем бросились за отступающим стадом. Казалось, вот-вот они догонят обезьян.

Но какова была их растерянность, когда, обогнув скалу, они увидели не отступающих обезьян, а, напротив, приготовившихся к обороне. Все стадо мычало, рычало, кричало, хрюкало и визжало, как бы подбадривая воинственным хором крупных самцов, которые выдвинулись вперед для того, чтобы принять и отразить атаку. Злобно рыча, стуча зубами и ударяя руками по скале, с глазами, горящими каким-то демоническим блеском, рассвирепевшие бойцы ждали противников. А как только те приблизились, тут же набросились на них первыми и обратили их в бегство. Одной обезьяне удалось вскочить на собаку и вцепиться ей в спину. Несчастное животное, обезумев от ужаса, вихрем понеслось вниз, не разбирая дороги. Но, несмотря на бешеный бег, обезьяна продолжала бить, кусать и царапать собаку на ходу, пока та не добежала до леса. Только тут обезьяна оставила израненную собаку и побежала обратно, продолжая рычать и хрюкать от неостывшего еще гнева.

●

В то время как обезьяны на скалах вели бой с собаками, племя маленьких макак продолжало резвиться на деревьях. Вдруг вожак, заметив что-то внизу, громким, тревожным криком подал сигнал, предупреждающий об опасности. Все обезьяны тотчас прекратили игру и невольно посмотрели вниз. Они привыкли к тому, что опасность чаще всего приходила к ним снизу.

Там, внизу, жили страшные, злобные существа.

Мир джунглей был издавна как бы поделен пополам. Наверху, на деревьях, жили существа слабые, внизу—сильные. Вот почему обезьяны редко спускались вниз и почти все время проводили на вершинах деревьев. Они жили наверху не по прихоти, а по необходимости, подсказанной врожденным инстинктом, который внушал им панический страх перед могучими и коварными хищниками, обитающими внизу. Больше всего обезьяны боялись кошек и змей. Не раз они видели, как тихо подкрадывался, замирал и снова бесшумно, как тень, скользил грозный тигр к невидимой цели, а потом вдруг выскакивал из прикрытия и либо сразу душил свою жертву, либо преследовал ее до тех пор, пока она не оказывалась в его страшных когтях и зубах.

Не раз они были свидетелями и других жутких драм, разыгрывавшихся внизу при участии этого свирепого и в то же время великолепного зверя.

Вот почему, увидев его, они в первый момент онемели от ужаса, но потом, поборов страх, тотчас стали залезать на самые макушки деревьев, трясти с шумом ветви и громко кричать до тех пор, пока гибкое пестрое тело тигра не скрылось в кустах.

Можно было бы предположить, что так ярко и изящно окрашенное животное должно было быть уже издали заметно всем существам, которых оно преследует, а между тем ничуть не бывало. Окраска тигра очень близко подходит к колориту окружающей его местности. Он живет и охотится главным образом в зарослях тростника, кустарника и высоких злаков, и заметить его очень трудно.

Вот и сейчас, припав к земле, бесшумной поступью крался он среди зарослей тростника и так же тихо залег у берега небольшой речки.

Впереди послышался шум. Это был шум шагов, шлепающих по мелкой воде, к нему примешивался шелест трав и ломающихся стеблей.

Из бамбуковой чащи вышли кабаны. Один из них отделился и приблизился к притаившемуся тигру. Но тот по-прежнему лежал, как мертвый, ни одним мускулом не выдавая себя, хотя тело его было предельно напряжено. Он ждал, ждал молча, не двигаясь.

Кабан подошел ближе. Верхняя губа тигра приподнялась, обнаружив клыки. Послышалось злобное, свирепое рычание, и в тот же миг пружинистое тело тигра обрушилось на жертву.

Раздался отчаянный крик, крик боли и ужаса, приведший в трепет все племя маленьких обезьян.

Потом сразу все стихло, наступила мертвая тишина...

•

Зато как радовались, как бесновались обезьяны, когда были свидетелями беспомощности тигра или леопарда, их бессилия перед другими зверями. Как-то раз у них на виду леопард решил поохотиться на ящера. Надо было видеть, как шел леопард. Движения его были до такой степени эластичны, легки, что невольно можно было залюбоваться им, несмотря на всю ненависть к нему как хищнику. Туловище его изгибалось и поворачивалось в любом направлении, а ноги ступали так, как будто несли невесомое тело. Он шел без всяких усилий, готовый в любой момент и к прыжку и к самому быстрому бегу.

И вдруг он увидел ящера.

В противоположность леопарду этот уродливый зверек двигался неуклюже, с трудом переставляя свои короткие ноги, то и дело опуская утиную морду в траву. Сначала он не заметил леопарда. Между тем тот стоял совсем открыто и ждал, не спуская глаз с ящера, который сам двигался к нему в пасть. Казалось, вот-вот последует прыжок и острые когти хищника вонзятся в жертву. И прыжок последовал. Но, как только сильная лапа коснулась бронированного тела зверька, тот молниеносно свернулся в шар, подтянул хвост под брюхо и превратился в комок, оставив на поверхности только острия своей чешуи. Как разозлился, как рассвирепел леопард, в какое бешенство пришел он, когда порезал одну, другую лапу! Он с диким ревом набросился на зверька и, ткнувшись мордой, до крови расцарапал свой собственный нос. С удвоенной яростью он стал катать шар в разные стороны, подбрасывать вверх; пытался покрепче схватить его и даже разгрызть; но, чем сильнее он схватывал его, тем острее была боль.

При виде этого зрелища на деревьях поднялось настоящее ликование: обезьяны бегали, кричали и кривлялись от восторга, издеваясь над позором врага. Но, как всегда бывает у этих зверьков, вскоре любопытство побороло в них все другие чувства;

как только леопард оставил зверька, озорницы спустились на землю, чтобы получше рассмотреть храбреца. Одна из них подошла и дотронулась рукой до шара. Но тут же отпрыгнула, почувствовав острую боль. Тогда она сделала круг и подошла с другой стороны. К ней присоединилась подруга. Теперь обе они стали тянуться к шару и обнюхивать его. Одна даже попыталась вскочить на шар. Но надо было видеть, с какой быстротой она соскочила. Эффект был такой, будто она сорвалась с горячей плиты: так запрыгала, так задергала она всеми четырьмя лапами. Неизвестно, чем бы кончилась эта потеха, если бы все это не надоело зверьку. Он развернулся, поднял свою голову, без всякого удивления посмотрел вслед убежавшим обезьянам и спокойно покинул арену битвы.

●

В джунгли пришла весна. Это чувствовалось по всему: по юным, нежным порослям, пробивавшимся в утомленной зелени прошлогодних листьев и трав, по радостным, призывным голосам птиц и зверей, по утренней гряде облаков и по тому какому-то особому опьяняюще свежему воздуху, которым наполнился дикий лес.

Все чаще по утрам возвещал о приходе весны гордый павлин, сверкающий на солнце бронзой, синевой и золотом своих узорчатых перьев. Чаще встречались одинокие могучие кабаны, с пеной на морде и горящими глазами раздиравшие кору деревьев своими огромными клыками.

Вверху, среди обновленных ветвей, кричали и возились обезьяны. Наша пленница подросла. Теперь она то и дело оставляла мать и вместе со сверстниками заводила веселые игры.

Скорость, с которой эти юные существа бегали по высоким деревьям, ловкость, с которой они раскачивались на лианах, совершали прыжки,—были просто поразительны. Несмотря на молодой возраст, движения их были уверенны, легки, энергичны и нисколько не отличались от движений других обезьян. Иногда они вместе со взрослыми отправлялись на промысел. Они собирали плоды, грабили гнезда птиц, забирались в дупла и доставали оттуда яйца.

Однажды молодая обезьянка, найдя небольшое дупло, просунула туда руку, надеясь дотянуться до птиц. Жизненный опыт обезьянки был еще очень мал. Она действовала так, как ей подсказывал врожденный инстинкт. Но, глядя на то, что делали ее мать и другие взрослые обезьяны, она старалась во всем подражать им и таким образом постепенно обогащала и расширяла свой опыт и знания. Она видела, как другие обезьяны разоряют гнезда птиц. Поэтому она тоже залезала в дупла и смело обыскивала их, полагая, что никто, кроме птиц, в дуплах не живет. Каково же было ее удивление, каков был испуг, когда она, опустив руку, вдруг дотронулась не до гнезда птиц, а до «гнезда» пчел, которые жили в этом дупле. Она и до этого видела пчел, которые влетали и вылетали из дупла. Но пчелы ее не трогали, и поэтому она не обращала на них никакого внимания. Но теперь они неожиданно набросились на нее и так больно, так яростно стали кусать, что обезьянка просто не знала, куда от них скрыться. Она кубарем скатилась с дерева и как одержимая стала бегать, кататься по траве, отчаянно отмахиваясь от злых диких пчел всеми четырьмя лапами.

Потом вскочила на дерево и побежала по веткам так, как ей не приходилось еще бегать. Она не заметила даже, когда прекратилось сердитое гудение маленьких, безжалостных летающих врагов.

●

Урок не пропал даром. В другой раз обезьянка была более осмотрительна. Отыскав дупло, она заглянула в него, насколько это было возможно, прислушалась и, только после того как убедилась, что там нет ничего подозрительного, начала опускать руку, но не одним быстрым движением, а осторожно, постепенно... И счастье, что на этот раз рука ее оказалась коротка,—на дне дупла лежала змея. Как только рука обезьянки опустилась и стала ощупывать стенки дупла, змея зашевелилась и подняла голову. Только тогда обезьянка услышала тихое, злобное шипение. Она тут же отдернула руку. Никогда в жизни она не видела змеи, ничего не знала о страшном действии ее ядовитых зубов. И все-таки ее охватил панический страх. Из поколения в поколение передается у обезьян страх перед змеями. Страх этот так велик, так непомерен, а иногда и смешон, что и описать трудно. Обезьяны очень боятся змей и в панике убегают даже от самых безобидных. Невинная ящерица, лягушка могут довести их до неистовства. Как безумные они взбираются на деревья, хватаются за ветви и, окаменев от ужаса, смотрят на ползущую тварь.

Вот почему наша маленькая обезьянка отпрянула от дерева с дуплом и как ужаленная перескочила на другое. Но представьте теперь, что пережила она, какой дикий страх охватил ее, когда она неожиданно увидела удава.

Огромная змея ползла по земле, не сводя глаз с обезьяны, которая отыскивала что-то внизу, под кустом. Тело змеи стало медленно сворачиваться в причудливые кольца. Голова ее приподнялась. Зрачки глаз расширились. Язык начал быстро втягиваться, вытягиваться и вертеться в разные стороны. Змея готовилась к нападению. Как раз в это время обезьяна обернулась.

Безумный ужас охватил все ее существо и приковал к месту. Она стояла и смотрела на огромное чудовище, дрожа всем телом, не в силах оторвать взгляда от застывших стеклянных глаз хищника.

Между тем тело змеи продолжало извиваться. Затем на какое-то одно мгновение голова ее выбросилась вперед, пасть раскрылась, и несчастное животное оказалось схваченным и сжатым в сильных тисках змеиного тела...

●

Незаметно прошло довольно много времени. Дни шли за днями, мало отличаясь один от другого. Обезьяны ели, пили, резвились, снова ели, спали, и так изо дня в день. Правда, иногда их жизнь омрачалась опасностями, гибелью близких, тревогами за свою судьбу. Но все же, с нашей, человеческой точки зрения, племя маленьких обезьян жило довольно однообразной, односторонней, или, как мы часто говорим, «чисто животной» жизнью, подразумевая под этим как раз жизнь, ограниченную удовлетворением исключительно физических интересов, в отличие от богатой, освещенной светом разума, социальной жизни людей. Но это, повторяем, с нашей, человеческой точки зрения. Для обезьян же их жизнь была по-своему весьма деятельной, заполненной всевозможными происшествиями и все новыми и новыми событиями.

Это особенно ощущали молодые обезьянки, для которых каждый день приносил что-нибудь новое, неизведанное, обогащая их жизненный опыт.

Почти все лето обезьянки питались в лесу, где было для них вполне достаточно пищи. Но, как только на полях созрели сочные злаки, кукуруза, подсолнухи, обезьяны не могли удержаться от соблазна и начали совершать набеги на поля.

Сколько радости, сколько наслаждения доставляли эти разбойничьи предприятия особенно молодым обезьянам, которые успевали не только полакомиться вкусной пищей, но и вдоволь наиграться и во время пути и там, на полях.

Под руководством опытного, старого вожака все стадо направлялось к ближайшему полю. Прыгая с ветки на ветку, с дерева на дерево, стадо следовало за вожаком. Он шел впереди, а стадо подвигалось за ним шаг за шагом, переходя и перелезая не только по тем же деревьям, но и по тем же веткам. Молодые обезьяны бежали самостоятельно. А маленьких детенышей несли матери. Чтобы не мешать матери при беге, детеныши крепко прицеплялись руками к шее матери, а ногами—к бокам и таким образом болтались у нее под животом.

Сначала все стадо двигалось с большой осторожностью, перемещаясь преимущественно по верхушкам деревьев и внимательно следя за поведением вожака.

Вот вожак поднялся на самую высокую верхушку дерева и начал обозревать местность. Все стадо остановилось. Убедившись, что опасности нет, вожак сообщил об этом какими-то особыми, успокоительными гортанными звуками и двинулся дальше, а вскоре стал спускаться вниз с ближайшего к полю дерева. Стадо доверчиво последовало за ним и бойкими прыжками устремилось к полю. Тут обезьяны проявили самую активную деятельность: стали быстро срывать початки кукурузы и колосья риса, вычищать содержащиеся в них зерна и наполнять ими свои защечные мешки. Когда запасы были сделаны, обезьяны стали более разборчивыми в выборе пищи. Сорвав початок или колос, они теперь тщательно обнюхивали его и, если почему-либо находили его неподходящим, бросали нетронутым; из-за такого строгого отбора они в значительной мере увеличивали опустошение. Из десяти сорванных початков они съедали не больше одного, потому что чаще всего брали из него только несколько зерен, а все остальное бросали.

Молодые обезьяны заводили тут же, на поле, веселые игры. Бегали среди стеблей, забирались на них, раскачивались, кричали и катались клубком по земле. Даже самых маленьких детенышей матери на время отпускали от себя для игр с другими детенышами. Но все же беспрерывно следили за каждым их шагом, то и дело возвращались к ним и не позволяли отходить далеко. Однако об общей безопасности никто, кроме вожака, не заботился. Только он, даже занятый самым вкусным блюдом, время от времени поднимался на ноги и оглядывался кругом. После каждого такого осмотра он издавал те же успокоительные гортанные звуки, означающие, что вокруг ничего опасного нет. Поэтому стадо спокойно продолжало свой пир.

●

В то время как обезьяны грабили поле, хозяева его, которые жили в небольшом домике, на краю поля, готовились отпраздновать важное событие—день рождения их младшего сына. Вся семья занималась убранством стола. Судя по количеству посуды, по числу палочек для еды, по обилию пищи и фруктов, крестьяне ждали много гостей. Стол был поставлен во дворе, в тенистой беседке. Поэтому и отец, и мать, и старшие дети без конца курсировали между домиком и беседкой все с новыми и новыми яствами. Только виновник торжества—очаровательный мальчик и такая же, как он сам, милая сестренка играли во дворе с крошечным щенком.

Отец прошел на другой конец садика, чтобы срезать бамбук, и тут, взглянув на поле, увидел обезьян.

Гневом и ненавистью загорелись глаза этого доброго человека. Отбросив нож и заменив его ружьем, крестьянин побежал в поле, на ходу призывая к себе на помощь семью.

●

Вожак обезьян еще издали увидел бежавших людей. Издав на этот раз совершенно другой, какой-то дребезжащий звук, он предупредил стадо об опасности. Все обезьяны прекратили грабеж и возню. Матери подозвали к себе своих детенышей, и стадо обратилось в бегство. Некоторые наиболее жадные обезьяны не могли расстаться с кукурузой и тащили по два, три и даже четыре початка. При беге початки касались земли. С таким грузом обезьяны еще могли как-то тащиться по полю, но быстро бежать не могли. Поэтому вскоре они побросали все и побежали быстрее.

Несмотря на то, что стадо видело людей, оно было вынуждено бежать им почти навстречу, так как лес находился сзади людей, а с другой стороны было чистое поле. Как только обезьяны приблизились к преследователям, вожак, а за ним большая часть стада резко свернули и успели миновать людей, обежав их с левой стороны; несколько же молодых обезьян устремилось направо. Таким образом, стадо невольно разбилось. Первыми добрались до леса те обезьяны, которые бежали за вожаком. Взобравшись на деревья, они почувствовали себя в безопасности. Но, оглянувшись, они увидели, что погоня продолжается, направляясь в сторону леса. Тогда обезьяны снова побежали, но на этот раз по веткам деревьев. Сзади раздался выстрел. Пуля просвистела мимо, не задев ни одной обезьяны. Но звук выстрела ускорил бег обезьян. Если и до этого они бежали быстро, то теперь мчались и прыгали с удвоенной силой, как будто для них не было никаких препятствий: ни колючих игл, ни густо переплетенных ветвей, ни далеко друг от друга отстоящих деревьев. Они прыгали, лазали, хватались за лианы с такой ловкостью, на какую способно одно лишь их племя, и вскоре вовсе скрылись от людей.

●

Пока основная шайка грабителей стремилась уйти подальше от людей, несколько молодых обезьян, обогнув своих преследователей с правой стороны, тоже направилось к лесу. Под прикрытием кукурузы обезьянки сделали полукруг, а потом побежали по прямой линии, намереваясь поскорее добраться до ближайших деревьев. Они и добрались. Но, как только обезьянки влезли на первое попавшееся дерево, они заметили, что дерево стоит одиноко, да еще не в лесу, а в садике около дома. Обезьянки быстро слезли с него и побежали по садику, и тут невольно натолкнулись на беседку, в которой был накрыт стол. Вскочив сначала на беседку, а потом на стол, обезьянки не смогли удержаться от того, чтобы попробовать вкусной пищи, с такой щедростью расставленной на столе. Пренебрегая опасностью, они начали хватать, кусать и бросать все, что им попадалось на глаза: и фрукты, и овощи, и хлеб, и конфеты,—все, все, что было с такою любовью приготовлено гостеприимной крестьянской семьей. Одна обезьяна схватила даже бутылку и отхлебнула из нее два-три глотка, хотя раньше никогда не пила никаких напитков и даже не видела их. Да и сейчас она выпила скорее из озорства, чем из желания утолить жажду. Поэтому она бросила бутылку прочь и схватила что-то другое. Само собой разумеется, обезьяны не стеснялись в движениях, прыгали и бегали по столу, как хотели, переворачивали, разбрасывали, сшибали на пол чашки,

миски, бутылки, буквально все. Короче говоря, в одно мгновение (а обезьяны были в беседке очень недолго, действительно почти мгновение) они произвели такой погром, что стол нельзя было узнать: посуда на нем была перевернута, восхитительные кушанья, фрукты разбросаны, скатерть залита напитками...

Как раз в самый разгар дикого кутежа бедные хозяева вернулись домой. Услышав голоса, обезьянки немедленно скрылись, предоставив людям оплакивать произведенное разорение.

●

Кончился день, кончились игры, проказы. Обезьяны расположились на ночной отдых. Прижавшись друг к другу или свернувшись в комок, спали взрослые; в объятиях дремлющих матерей заснули детеныши.

Погрузились в сон и многие другие животные.

На берегу реки улеглись притихшие буйволы. Успокоились и заснули на ветвях многие птицы.

Спустились сумерки. Ночь окутала лес. На небе разгорелась луна и осветила тихую, уснувшую реку.

Однако жизнь в джунглях продолжалась.

Вот промелькнуло в кустарнике рыжее тело ночного грабителя—красного волка. Вдали показался мунджак. Стройное животное почуяло хищника; легкими, стремительными скачками оно пролетело над упавшими деревьями, над прохладным ручьем и скрылось в темной чаще.

Из большого дупла выглянула мордочка виверы. Маленький зверек, столь же похожий на куницу, как и на кошку, осмотрелся по сторонам, втянул в себя воздух и осторожно вышел из убежища.

Днем вивера прячется и отдыхает, а ночью выходит и блуждает по лесу, отыскивая птиц, насекомых, ящериц, лягушек и сочные плоды, которыми питается с такой же охотой, с какой поедает мясную пищу.

Бодрствуют ночью и некоторые обезьяны. Их легко отличить от других обезьян. У них маленькая круглая голова, большие совиные глаза и длинный пушистый хвост. Собственно говоря, это полуобезьяны, а не обезьяны, как их считали раньше. Их называют лемурами. Это название ученые заимствовали у римлян. Лемурами, или лори, древние римляне называли души умерших. Добрые лемуры охраняли дом и семью, злые же блуждали по ночам в виде коварных привидений. Именно поэтому ночным полуобезьянам и присвоили название лемуров.

Днем лори удаляются в самые темные уголки леса или в дупла деревьев и проводят там все время во сне. Спят они очень чутко. Достаточно пролететь мимо них мухе или жуку, как они тут же просыпаются, но, правда, только на одно мгновение. Окончательно же они пробуждаются лишь с наступлением темноты.

Проснувшись в сумерки, они принимаются чистить и прилизывать свой мех, затем, устраивают страшный концерт: кричат так громко, так кошмарно, что у непривычного слушателя от этого мурашки пробегают по коже. Потом отправляются на охоту, предпочитая густые, непроходимые леса, изобилующие плодами, птицами и насекомыми. На охоте лори проявляют такую ловкость, проворство, подвижность, какие нельзя было даже подозревать, наблюдая их днем в заспанном виде. Они лазают, прыгают по деревьям нисколько не хуже обезьян.

Медленно, украдкой перебирается толстый лори неслышными шагами с ветки на ветку, отыскивая сочные плоды, а иногда нападая даже на птиц. Все движения совершаются им так тихо и рассчитанно, что до самого чуткого уха не доносится ни единого звука, который мог бы выдать присутствие живого зверька.

И беда заснувшей птице, на которую падет взор его огненных глаз!

Без малейшего шума, почти без заметного движения переставляет лори одну ногу за другой и все ближе и ближе подкрадывается к своей жертве. Прежде чем отпустить ветвь, за которую держится, он убеждается, выдержит ли его та, за которую он собирается вновь ухватиться, только после этого отпускает ветку и переходит на другую.

Вот он уже почти совсем подошел к птице. Но нет, он не нападает, а подвигается к ней еще ближе, почти вплотную. Только теперь он медленно-медленно поднимает руку, тихо подносит ее к жертве и вдруг... ловким, быстрым движением схватывает беспечно дремлющую птичку и душит ее, душит прежде, чем та почует ужасного врага.

Тут безобидный с виду четырехрукий зверек весь сразу преображается. С жадностью, с удивительной жадностью набрасывается он на добычу и съедает ее...

●

Солнце еще только поднялось из-за горных вершин, а косые лучи его уже пробились через густую, окутанную влажной дымкой листву и отразились в реке.

Рано проснулось племя маленьких обезьян и, покончив с утренним завтраком, отправилось к реке. Обезьяны всегда очень осторожно подходили к воде. Обычно до самой реки они двигались по деревьям; потом спускались на ветвях как можно ниже и, если была возможность, пили воду, не сходя с дерева. Если же до воды дотянуться было нельзя, сходили на землю и с большой осторожностью подходили к реке; но, и подойдя, все время продолжали присматриваться, оглядываться и прислушиваться; даже пили они как-то нервно, торопясь, беспрерывно поглядывая на воду.

Такая крайняя осторожность обезьян была вполне оправдана. Они боялись крокодилов. Огромная зубастая пасть этого самого свирепого жителя спокойных лесных заводей на всех, даже на людей, наводила и наводит панический ужас.

Ни один хищник не в состоянии подкрадываться тише по своей тропе, никто не может так искусно приблизиться к своей жертве, так коварно напасть на нее, как это делает крокодил. Совершенно бесшумно плывет он по реке, легко и быстро передвигаясь с помощью своего сильного, сжатого с боков хвоста, который служит ему хорошим веслом. Заметив добычу, кровожадный хищник погружается в воду и еще тише начинает подкрадываться, оставляя на поверхности только ноздри. Нередко в таком положении он подплывает к берегу, даже не видя жертвы, и целыми часами находится без движения на одном и том же месте. Руководствуется он в таких случаях только слухом. Несмотря на то, что голова крокодила опущена в воду, он слышит на большом расстоянии и ориентируется в том, что делается на берегу реки.

Услышав шум, крокодил с величайшей осторожностью приближается к жертве. Затем терпеливо выжидает момент, иногда даже совсем опускается под воду, и, вдруг быстро высунувшись из воды, хватает добычу зубами и утаскивает ее. Долго находиться под водой крокодил не может; поэтому, утопив свою жертву, он вскоре снова появляется с ней на поверхности. Если добыча небольшая, крокодил тут же проглатывает ее; более крупных животных он утаскивает и пожирает где-нибудь в тихом месте на берегу.

Для крокодила ничего не стоит утащить в воду не только обезьяну, но и значительно более крупных животных и, как мы сказали, даже людей, причем утащить так быстро, что они не успевают даже крикнуть.

Вот почему обезьяны подошли к реке с такой осторожностью. И не напрасно. Едва они коснулись воды, как вожак издал тревожный сигнал. На гладкой поверхности заросшего зеленью небольшого протока показалось темное тело водяного чудовища. Все обезьяны в одно мгновение вскочили на деревья и стали оттуда наблюдать за врагом. Вот из того же протока показался еще один крокодил. Судя по его поведению, он не собирался охотиться; подплыв к берегу, он вылез на сушу, внимательно осмотрелся вокруг и застыл в неподвижной позе, намереваясь, вероятно, предаться отдыху и сну.

Между тем первый продолжал бесшумно плавать; потом погрузился под воду и тоже застыл, но явно с другим намерением—добыть пищу. Так прошло немного времени. Ничего в положении крокодилов не изменилось. Один безмятежно спал на берегу, открыв свою страшную пасть; другой оставался в воде, терпеливо подстерегая добычу. Вокруг была тишина. Но вот послышался всплеск воды, шелест трав. На гладкую поверхность реки выплыли птицы.

Птицы спокойно плавали взад и вперед, не подозревая об опасности, таящейся под водой. Медленно-медленно, бесшумными движениями приближался крокодил к птицам. Потом опять замер. Наконец одна птица подплыла ближе и оказалась почти рядом с челюстью крокодила. Вмиг огромная, страшная пасть с силой выскочила из воды, длинные белые зубы вонзились в птицу, послышался громкий всплеск, и все сразу стихло...

Обезьяны сидели на ветках и как загипнотизированные смотрели на реку, не сводя глаз с пузырьков воздуха и небольших кругов на воде, которые медленно расходились на месте, где только что разыгралась драма.

●

Лес молчаливо стоял над рекой. Но вот с противоположного берега донесся отдаленный треск ломающихся веток, какое-то негромкое гортанное ворчание и посвистывание; потом послышался топот тяжелых ног. Из темной чащи показались слоны.

Впереди шли самки с детенышами, а сзади вооруженные огромными бивнями самцы. Шли они медленно, осторожно, боязливо оглядываясь по сторонам; затем так же, не торопясь, вошли в воду.

Слоны представляют собою исчезающий род некогда многочисленного отряда могучих животных. Их называют великанами джунглей. Это действительно исполинские, могучие звери, с массивной, широколобой головой и мощным телом. Выглядят слоны неуклюжими. На самом же деле они очень ловки, а при необходимости и очень подвижны. Они могут пробегать до двадцати километров в час, а когда надо, умеют так тихо передвигаться по лесу, что их совсем не услышишь.

Питаются слоны преимущественно зеленью веток и травой. Достают они пищу чувствительным хоботом. На конце хобота есть пальцеобразный придаток, необыкновенно тонкий по осязанию, способный, как самый чуткий инструмент, распознавать всевозможные запахи, вкус и свойства предметов.

Несмотря на огромную силу, слоны очень осторожные животные; они постоянно проявляют беспокойство: отыскивают ли пищу, идут ли на водопой, или купаться—они настороженно оглядываются, внимательно наблюдая за тем, что творится вокруг.

Вот почему слоны и теперь так тревожно осматривались, когда подошли к воде. И только спустя некоторое время успокоились и, войдя в реку, начали втягивать хоботами чистую, прохладную воду.

Но что это вдруг произошло со слонами? Почему они насторожились и так тревожно стали смотреть в сторону леса? Что уловил их тонкий слух? Обычно он никогда не обманывал слонов. Он улавливал на большом расстоянии самые незначительные звуки, верно определял опасность, точно угадывал направление, откуда она исходила. Не подвел слух и сейчас.

Еще издали слоны услышали отдаленные голоса людей. Голосов было много. Они слышались и сзади, и справа, и слева, как будто весь лес был окружен людьми.

И в самом деле, по густым зарослям джунглей шло много людей; они двигались широким фронтом, растянувшись длинной цепочкой.

Люди и раньше приходили в лес. Они проникали в самые отдаленные, глухие уголки джунглей, но всегда занимались каким-нибудь своим делом: рубили и таскали деревья, сплавляли их по рекам, разыскивали что-то в густой траве, но никогда не трогали зверей. Ни один слон не был убит в этих джунглях, потому что никто на юге Китая не охотился на слонов. И тем не менее древний, первобытный страх, перешедший через несколько эпох, через множество поколений, побуждал слонов остерегаться людей. Поэтому, как только в лесу послышались голоса людей, слоны немедленно покинули реку.

Между тем голоса людей становились все громче и громче. Теперь уже все находящиеся поблизости звери и птицы ясно слышали их: и маленькие обезьяны, и стройные мунджаки, и серебристые фазаны, и виверы, и тигры, и волки. Все животные стремились уйти подальше от людей.

Сначала звери отступали довольно спокойно: обходили глубокие впадины, непроходимые чащи, искали брода в ручьях, реках. Но, по мере того как голоса людей приближались, звери все убыстряли и убыстряли свой бег.

Теперь уже никакие препятствия не сдерживали их.

Они прыгали через огромные упавшие деревья, продирались сквозь чащу колючих кустов, бежали и плыли по воде, прыгали по вершинам деревьев.

Особенно быстро мчались по деревьям напуганные криком маленькие обезьяны. Бег их был такой стремительный, что и описать невозможно. Обезьяны всегда прекрасно бегали и прыгали по верхушкам деревьев. По тому, с какой уверенностью они бежали по веткам, а потом прыгали на другие деревья, спускались и снова поднимались, создавалось впечатление, что у них есть там свои, одним им известные дороги и перекрестки, свои подъемы и спуски, пролегающие на большой высоте над землей. Но так, как сейчас, они еще никогда не бежали.

Первое время они еще следили за вожаком и старались бежать по тем же деревьям, по которым бежал он. Но потом, когда голоса приблизились, побежали без разбора, куда придется, лишь бы поскорее скрыться от людей.

А люди упорно, настойчиво шли все вперед и вперед; шли по воде, по вязким болотам, в густой высокой траве, с явным намерением оттеснить животных к определенному месту. Далеко впереди люди заранее растянули на деревьях большую прочную сетку. С помощью этой сетки они намеревались поймать живых обезьян.

План у них был такой: зайти подальше в глубь леса, разойтись цепочкой и с шумом двигаться по лесу, постепенно прижимая животных к сетке.

Звери, которые спасались от людей по земле, не могли попасть в сетку, так как внизу она была приподнята настолько, чтобы под ней мог свободно пройти самый крупный зверь. Обезьяны же, спасающиеся по деревьям (а они, боясь земли, только и бежали по деревьям), должны были непременно оказаться в сетке.

Вот почему люди сознательно шумно шли по лесу, то и дело покрикивая и стуча палками о деревья, и все время придерживались одного направления.

Постепенно круг охотников суживался; все меньше и меньше оставалось пространства между сеткой и цепочкой людей.

Вот одна из обезьян уже попала в сетку и, дико закричав, забилась в тенетах; за ней запуталась вторая, третья. Почуяв недоброе, несколько обезьян попытались вернуться назад и побежать в обратном направлении. Но, куда бы они ни бежали, они всюду наталкивались на людей, которые еще громче кричали, еще сильнее колотили по деревьям и бросали палками в обезьян. От этого обезьяны еще больше пугались, в панике бежали обратно и с ходу влетали в сети. Смертельный ужас охватил обезьян. Они метались из стороны в сторону, прыгали; бегали взад и вперед по веткам, натыкались друг на друга, срывались, падали, вновь вскакивали и бешено мчались по деревьям и все-таки неминуемо попадались в сетку, а потом и в руки людей.

Несколько пленниц уже билось в клетке; они визжали, трясли и кусали решетку клетки, пытаясь вырваться на свободу.

Крик их сливался с криком людей и еще больше пугал мечущихся на деревьях несчастных животных.

Как раз в это время наша знакомая обезьянка, спасаясь от охотника, ударилась в сетку. Голова проскочила сквозь нее, а тело повисло по другую сторону сетки. Обезьянка судорожно ухватилась руками за сетку, сжалась в комок, отчаянно рванулась назад и вырвалась из страшных пут. Как обрадовалась, как затрепетала она, когда снова почувствовала себя на свободе! Легко оттолкнувшись, обезьянка вскочила на ствол дерева для того, чтобы взобраться наверх. Вдруг произошло совсем непонятное. В воздухе мелькнула сетка, последовал удар, обезьянка камнем упала вниз и, больно ударившись о землю, оказалась в плену. Несмотря на жуткую боль, обезьянка вскочила, прыгнула, но тут же была опутана веревочной сеткой сачка, и ловкие сильные руки охотника сжали ее тело. Желание свободы было так велико, что обезьянка из последних сил напрягла мускулы, затем изловчилась, выскользнула из рук охотника и больно укусила его за палец; охотник только на мгновение отдернул руку, а потом сразу же схватил обезьянку за шею и сильно сжал ее. Дыхание у обезьянки перехватило, перед глазами поплыли какие-то туманные круги, и она потеряла сознание... А когда очнулась, она была уже в клетке.

●

Много времени прошло с тех пор. Может быть, год, а может быть, и больше. Теперь наша пленница совершенно смирилась с судьбой; более того, она привыкла и полюбила новую жизнь, освободившую ее от забот и опасностей джунглей.

Часами она играет и забавляется в клетке, доставляя большую радость посетителям зоопарка. И только иногда глаза ее становятся грустными, задумчивыми...

Если вы когда-нибудь зайдете в Пекинский зоопарк, навестите серую пленницу, посмотрите на нее и вспомните ее жизнь, и не только ее жизнь, а много жизней—целый прекрасный мир, имя которому—джунгли Юньнаня.

Е. Рябчиков

ТЕМА, ОБРАЗ, СЮЖЕТ

Серыми клубами накатывался душный туман на Калининград. Свирепыми зарядами снега, густой смесью корабельных дымов и паровозной копоти, настоенной на мельчайшей водяной пыли, закрывала порт хмурая Балтика. Еще не вечерело, а уже включали прожекторы на закопченных портальных кранах. Мутно-белые и голубоватые лучи вырывали из зыбкой мглы то высокие железные борты кораблей, то натянутые якорные цепи, то черные квадраты трюмов, то столпившиеся на причальных линиях красные железнодорожные вагоны. С особым неистовством высвечивали прожекторы погрузочные площадки, к которым прилепилась стальная громада океанского корабля «Обь».

С желтыми мачтами и голубой полярной лентой на мощной трубе, дизель-электроход выделялся среди судов в Калининградском порту и своими размерами, и массивностью, и высоко поднятым носом, и крутыми стальными скулами, и взметнувшейся на грот-мачту большой наблюдательной кабиной, и тем, что грузовой корабль превращен в авианосец: в носовой части судна, на залюченных и зачехленных зеленым брезентом трюмах, разместились красный биплан «АН-2» и зеленые массивные «ЛИ-2».

Мороз и шторм мешали погрузке—только зависнет в воздухе над трюмом тяжелый трактор, как соленый вихрь так хватит по тросам, так качнет гусеничную машину, что, того и гляди, ударится она о край трюма, сорвется и натворит бед. Но погрузка не прекращалась ни на минуту. Портальные краны, чинно разъезжая вдоль борта «Оби» по широким рельсовым путям, переносили с погрузочных площадок в трюмы вездеходы, ящики с научным оборудованием, кипы шуб и валенок, щитовые разборные дома...

Седой, взлохмаченный человек в кожаной коричневой куртке, морской фуражке и оленьих унтах молодцевато бегал по трапам, спускался в трюмы, брался за канаты, когда обнаруживалась заминка, и тянул их что есть силы вместе с матросами, хрипло командовал, как и что нужно размещать в глубинах корабля,—это был старый полярник, «главный снабженец» экспедиции Константин Михайлович Якубов. На бегу он оформлял документы, отмечал количество принятого груза, кого-то ругал и кого-то хвалил.

— Мужики! Святые! Русские богатыри! А ну—раз, два—взяли!—слышался всюду хрипловатый голос Якубова.

Двадцать лет колесил он по зимовкам, полярным станциям и портам Заполярья и Арктики—Диксон, Челюскин, Тикси, бухта Тихая, бухта Провидения, остров Врангеля... Где только не был Якубов то начальником радиостанции, то начальником зимовки, начальником полярной станции, снабженцем на Северном полюсе! Во время штормов перевозил он на вельботах грузы с кораблей на берег Ледовитого океана, а там, где застревали вельботы в камнях, по горло в воде носил на плечах ящики и мешки. Безвыездно зимовал он год за годом среди нетающих снегов и льдов в Арктике, а теперь, после долгой жизни за Полярным кругом, шел к берегам Антарктиды.

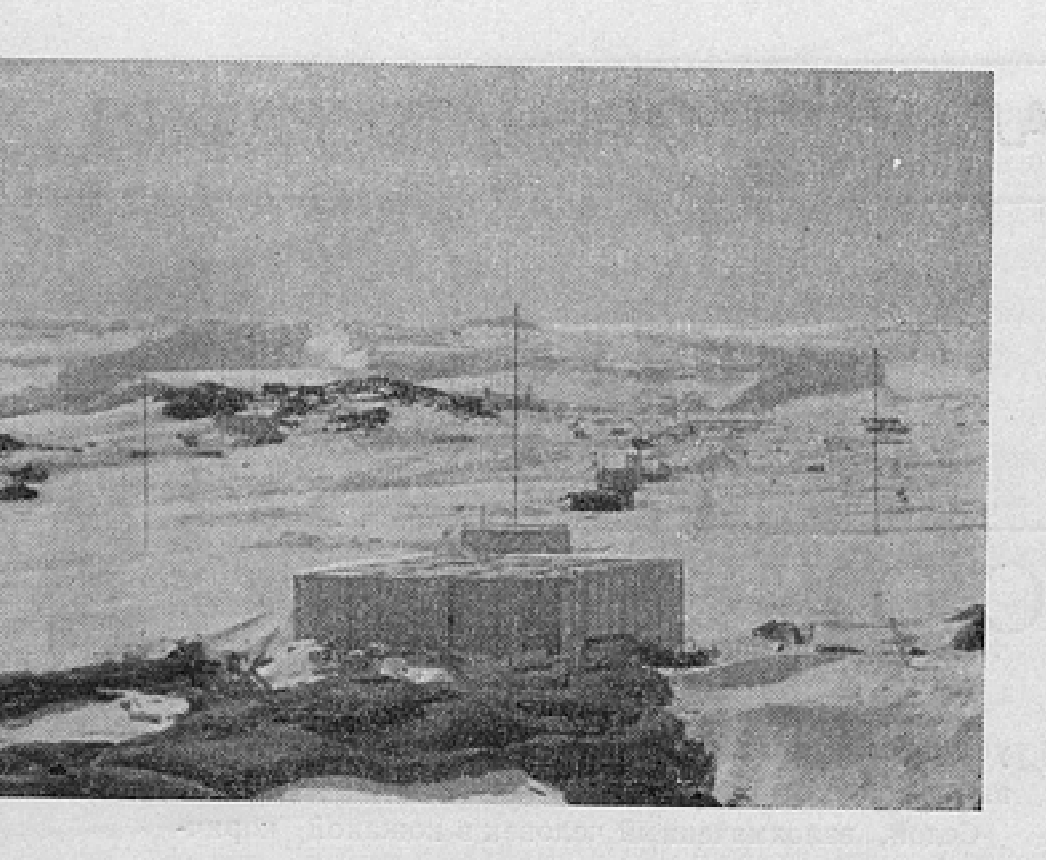
— Святые! Мужики!—слышался сиплый его голос в трюме.—Куда? Куда тракторы, дьяволы, ставите? Помнете!

На причале, на палубе корабля, в трюмах—всюду кипела работа, слышался гул моторов, скрежет металла, раздавались команды.

Железнодорожные вагоны, заполнившие причальную линию, словно страницы удивительной книги,

---

Статья иллюстрирована кадрами из фильма «Огни Мирного».



Поселок Мирный

рассказывали записями мелом на реечных красных своих стенах и черных швеллерных рамах, откуда пришли с ними грузы, кто и когда их отправлял: Москва, Ленинград, Горький, Барнаул, Мурманск, Архангельск... Страна заботливо протянула руки, чтобы оснастить всем необходимым первую научную экспедицию в Антарктиду.

Кинохроникеры, журналисты, радиокорреспонденты с лихорадочной поспешностью готовили репортаж с «Оби». В густой толпе искали они начальника экспедиции Героя Советского Союза М. М. Сомова и осаждали его, потом бросались к круто поставленному трапу и ждали, когда один за другим поднимутся на борт корабля участники экспедиции. Каждый из них нес на своих плечах мешок из тонкой прозрачной материи, набитый бельем, носками, перчатками и портянками. С ловкостью альпиниста поднимался по трапу со своим мешком, лыжами и горными ботинками кряжистый, плотный человек с обветренным лицом, доктор физико-математических наук, заслуженный мастер спорта СССР Александр Михайлович Гусев. Следом за ним шел профессор Олег Степанович Вялов, седовласый, похожий на оперного премьера, красивый мужчина. Нес свой увесистый мешок крепыш летчик Алексей Аркадьевич Каш; легко, размашисто вбежал по трапу студент Московского университета шустрый Сергей Ушаков; навьюченный мешком, футлярами для чертежей и папками, медленно вышагивал начальник будущего радиоцентра в Антарктиде Иннокентий Михайлович Магницкий.

Капитан Ман. Капитан Пинежанинов. Инженер-самоучка—«полярный Кулибин»—Комаров. Бортмеханик Чагин. Начальник авиационного отряда Герой Советского Союза Черевичный. Профессор Корт. Архитектор Агеев. Тракторист Акентьев... Один за другим поднимались по трапу полярники, и этот живой человеческий поток волновал воображение—на палубу корабля поднимались не просто участники первой антарктической экспедиции, а опытные, искусные полярники, гвардия Арктики, и судьба каждого могла стать темой фильма, книги, полотна художника.

Я всматривался в мужественные простые лица полярников и думал: во имя чего они устремляются на другой конец планеты—в Антарктиду, где каждого ждут суровые испытания, где возможны даже трагедии? Что заставляет их снова покидать родной дом, семью и на многие-многие месяцы идти в далекий поход? Я понимал,—все они искренне хотят выполнить свой долг перед Родиной, все они желают творчески использовать свой богатый, накопленный годами опыт работы в Арктике в новых, прежде неведомых им условиях шестой части света, что в их неукротимом движении к «земле тайн» проявляется замечательная черта советских людей—сделать все, чтобы выполнить международные обязательства своего Отечества, даровать человечеству новые научные открытия.

В двух словах следует напомнить те общие задачи, которые стояли перед экспедицией. Ученые многих стран решили в тесном содружестве организовать небывалые по масштабам комплексные исследования планеты, на которой мы живем. Еще в 1882—1883 годах был проведен первый так называемый Международный геофизический год, явившийся важной и знаменательной попыткой содружества ученых в их стремлении познать земной шар. Работы, проводившиеся по программе первого МГГ, были сопряжены не только с лишениями и трудностями, но и многими жертвами. Это не остановило ученых, и они провели ровно через 50 лет второй Международный геофизический год. Затем решено было в 0 часов 0 минут 1 июля 1957 года начать третий МГГ по необычайно широкой программе.

Советские ученые заявили, что они охотно примут участие в МГГ, и обещали в течение этого года запустить искусственные спутники Земли для исследований космоса, провести обширные океанические исследования и обследовать значительную часть территории Антарктиды.

Как известно, более 130 лет назад шестую часть света открыли отважные русские моряки и ученые, совершившие под командованием Беллинсгаузена и Лазарева беспримерное плавание на шлюпах «Восток» и «Мирный». Со дня открытия русскими Антарктиды на обледенелом континенте побывало

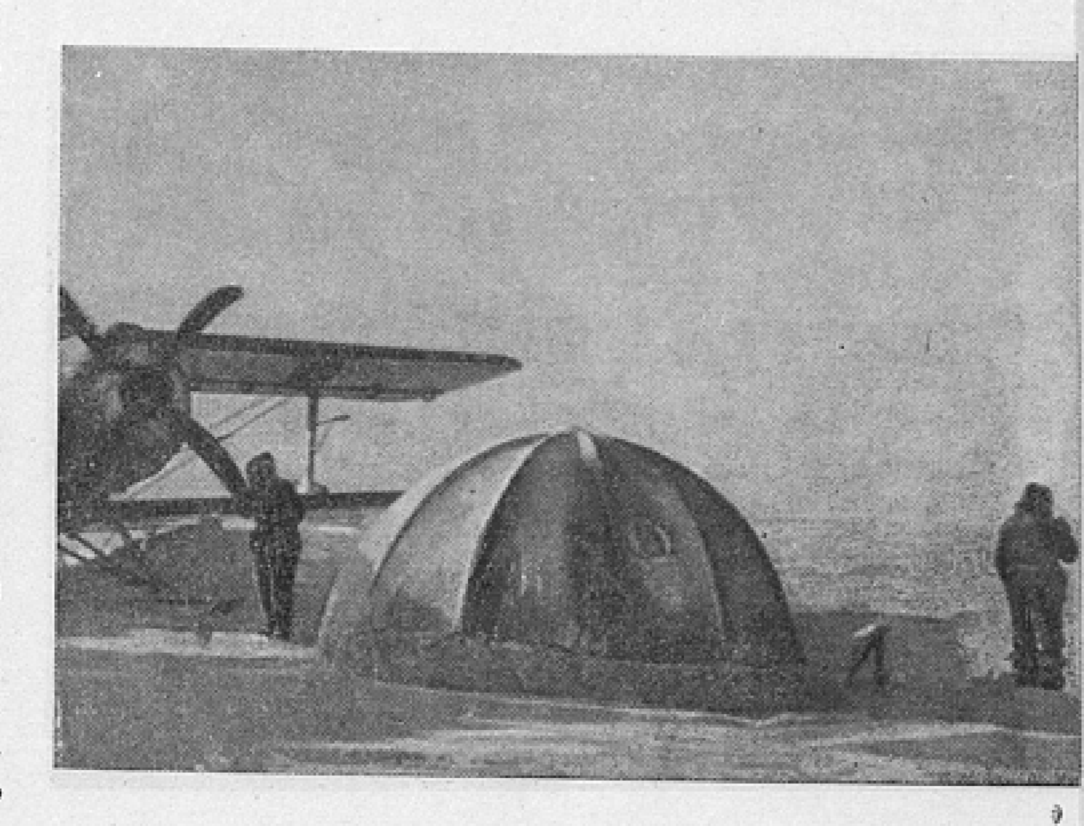
более ста различных научных экспедиций, но разобщенные усилия героев-одиночек и экспедиций так и не позволили за все это время полно изучить Антарктиду—«страну тайн», «царство смерти», «край белого ужаса».

«На краю нашей планеты,—писал известный американский исследователь Антарктиды адмирал Бэрд,—лежит, как спящая принцесса, материк, закованный в голубое. Зловещий и прекрасный, он лежит в своей морозной дремоте, в складках мантии снега, светящегося аметистами и изумрудами льдов. Он спит... материк, который по площади почти равен Южной Америке... и внутренние области которого нам известны фактически меньше, чем освещенная сторона Луны».

Да, гигантский материк был известен нам, людям, живущим на планете, меньше, чем спутник земного шара—Луна. Между тем Антарктида со своими грандиозными ледниками играет большую роль в жизни нашей планеты, влияет на ее климат, на уровень мирового океана, на сложные метеорологические процессы. Следует добавить к этому: ученые предполагают, что Антарктида является таинственной кладовой сокровищ нашей планеты. Вот почему в программах Международного геофизического года столь видное место заняли следом за изучением космоса исследования шестой части света. Люди XX века не могли мириться с незнанием значительной части своей планеты.

Перед участниками первой советской антарктической экспедиции стояла важная цель—подробно изучить значительную территорию, разгадать загадки непознанного еще материка, даровать народам Земли большие научные открытия. Но еще в Риме и Брюсселе на заседаниях подготовительного комитета по проведению МГГ случилось так, что реакционные силы, используя «машину голосования», сделали все, чтобы советская экспедиция получила в Антарктиде более чем труднодоступный район. В ту пору буржуазная печать выступала со злорадными заметками, в которых утверждалось, что «русские разобьют лоб» о ледяные твердыни Антарктиды, что «русская наука дискредитирует себя» перед всем миром, не выполнив задач, поставленных по планам Международного геофизического года. «Русским достался штурм геомагнитного полюса»,—хихикали заатлантические газетки, им вторили радиообозреватели, утверждавшие, что русские не сумеют достигнуть геомагнитного полюса, куда не ступала нога человека.

Создание научной станции США на Южном полюсе, в точке, расположенной на высоте ледников 2765 метров над уровнем моря и на расстоянии 1275 километров от побережья,—дело, конечно, трудное и сложное, но там, на Южном полюсе,



Первая посадка в глубине материка

уже бывали люди, а вот в районе южного геомагнитного полюса, где предстояло создать советскую станцию «Восток», не бывал никто из ученых, и штурм этой точки Земли представлял совершенно исключительную по своей сложности операцию. Дело в том, что южный геомагнитный полюс находится на тысячу метров выше, чем Южный полюс, и значительно более отдален от побережья. Это и давало повод всем недоброжелателям считать, что на такой высоте, в таком отдалении от береговой базы, если она и будет организована в глубине ледяной пустыни, исследователи задохнутся от нехватки кислорода, их замучает «горная болезнь», моторы их вездеходов промерзнут на ужасающем холоде, горючее превратится в голубой студень, самолеты, если и совершат посадку, то из-за резкого падения мощности двигателей не смогут взлететь...

Отчетливо представляя себе все эти невероятные трудности, которые вставали перед советскими исследователями, реакционеры злорадно потирали руки, предвкушая день, когда они объявят: «Русская экспедиция скандально провалилась».

Пророча гибель и неудачу советской антарктической экспедиции, реакционная пропаганда в то же самое время всячески расхваливала американскую антарктическую экспедицию и намеренно рекламировала уже тогда начавшиеся работы над американским искусственным спутником Земли «Авангард» и ракетами-носителями «Викинг», «Титан» и другими.

Таким образом, успех или неуспех первой советской антарктической экспедиции приобретал не только научное, но общественно-политическое зна-



Радиотехник Евгений Ветров

чение, и это хорошо понимали советские исследователи, уходившие в далекий и трудный путь. Они ясно представляли себе международный характер нашей экспедиции, ее глубоко мирные, благородные, общечеловеческие цели.

В то же время у каждого участника антарктической экспедиции были еще и свои цели, свои причины, заставлявшие его оставить родной дом и плыть в край льдов и ураганов. Личные цели эти были, в сущности, глубоко общественными и полностью сливались с общей целью экспедиций. Например, профессор заслуженный мастер спорта СССР Александр Михайлович Гусев в течение нескольких лет разрабатывал новую теорию мировой атмосферной циркуляции, и, проверяя ее, он то поднимался на вершину Эльбруса, то проникал в отдаленные места Арктики и в пустыни Средней Азии, караулил в Новороссийске грозные часы, когда поднимаются неистовые ветры, срывающие крыши, валящие деревья и парализующие жизнь на улицах большого черноморского города. Летал Гусев и на самолетах, ходил на кораблях, и вот, чтобы всесторонне проверить свою смелую теорию, ученый отправлялся в Антарктиду.

Вот другой ученый—профессор Олег Степанович Вялов; он намеревался проверить в Антарктиде свои гипотезы образования шестой части света и ее геологического строения.

Прославленный штурман советской полярной авиации Дмитрий Николаевич Морозов, безошибочно выводивший воздушные корабли сквозь пургу и в полярную темень к Северному полюсу, жаждал составить штурманские карты для полетов в Антарктиде, где совсем иные звезды, иные условия и полностью отсутствуют какие-либо авиационные карты.

Другой штурман полярной авиации, Герой Советского Союза Михаил Михайлович Кириллов, ставил задачу—провести аэрофотосъемку в Антарктиде, приготовить воздушную карту огромных районов шестой части света, включая южный геомагнитный полюс и полюс относительной недоступности.

Испытатель машин Горьковского автомобильного завода Константин Итальянцев лично настоял на том, чтобы именно его отправили в плавание с берегов Волги, ибо там, на ледниках Антарктиды, он намеревался завершить программу сложных испытаний нового гусеничного вездехода «ГАЗ-47». Итальянцев испытывал вездеход и в тундре, и в горах, и на болотах, переплывал на нем через реки, ходил по мелколесью и сыпучим барханам среднеазиатских пустынь, но всего этого казалось ему мало. Испытатель решил проверить машины в Антарктиде, полагая, что они окажут существенную помощь экспедиции.

Можно было бы перебрать одного за другим всех участников первой советской антарктической экспедиции, и у каждого найти те благородные цели, которые органически сплетались с общими целями и задачами экспедиции, ради которых моряки и ученые, авиаторы и строители шли к «земле тайн». Это были чистые, благородные, мирные цели. Не корысть, не жажда личной славы, не погоня за сенсационным успехом вела советских людей на суровый подвиг в краю лютых морозов и неистовых бурь.

Если вдумаемся в общие цели экспедиции, представим себе собравшихся в путь советских исследователей, их личные благородные творческие планы, их готовность идти на подвиг во имя Родины, во имя науки, то во всем этом увидим генеральную тему, образы, драматургию, идейно-художественную направленность документального фильма, который собирался снимать в экспедиции кинооператор Александр Кочетков.

На его долю выпала редкая удача—Центральная студия документальных фильмов предоставила ему, молодому оператору, полную возможность самостоятельно создать большой фильм о штурме советскими людьми Антарктиды, идти самому «на край земли», чтобы провести там, на ледниках, зимовку.

С первого дня экспедиции, вернее, с той поры, когда мы встретились с Александром Кочетковым в кабинете врача поликлиники водников на набережной Москвы-реки, я в течение нескольких месяцев с живейшим интересом наблюдал за рабо-

той этого даровитого, ищущего и смелого человека. Он сразу расположил к себе полярников — им было приятно ощущать его искреннее желание идти в антарктический поход, навстречу лишениям и бурям, его творческое горение, его пытливость и трудолюбие. Я видел, например, в день отплытия «Оби» из Калининградского порта, как Александр Кочетков то забирался на вершину мачты, откуда лучше всего было снимать панораму порта, то лез на портальный кран, с которого можно было запечатлеть общий вид «Оби», то вбегал по трапу на капитанский мостик, то карабкался на самолет и с него снимал палубу корабля.

— Отход! — послышалась наконец команда. — Выбирать якоря! Со швартовых сниматься!

Перекрывая марш духового оркестра и крики, раздался басовитый гудок «Оби». Корабельный корпус дрогнул. Раздались звонки машинного телеграфа. В сгущавшихся зимних сумерках портовые буксиры подхватили корабельную громаду и осторожно повели ее от причала. Было уже совсем темно, и огорченный Кочетков опустил съемочную кинокамеру.

— Какой кадр! — горевал оператор. — Какой пропадает кадр!..

Так началось плавание, в котором было все — штормы и штили, морозы Балтики и жарынь экватора, ураганы на «сороковых ревущих» широтах и зловещий штиль ледового пояса Антарктиды, забавные встречи с пингвинами и схватки с айсбергами, швартовка к ледяному барьеру, и гибель нашего друга-товарища тракториста Ивана Хмары в океанской пучине. И, что бы ни происходило в экспедиции — шло ли заседание Ученого совета, проходил ли на экваторе веселый, шумный и пестрый праздник Нептуна, искали ли место для строительства Мирного, летали ли самолеты в глубины антарктического материка, создавались ли внутриконтинентальные научные станции, — оператор неустанно снимал. Снимал с упоением, снимал храбро и самозабвенно. Снимал жадно, снимал талантливо.

Сколько раз замерзал киноаппарат, и Кочетков отогревал его на груди, под курткой; сколько раз обледенелыми пальцами держал он камеру на ветру, когда буря несла тучи снега и мороз слепил глаза... Самоотверженный труд оператора был по достоинству оценен скромными и мужественными полярниками — они всячески помогали ему, брали в экспедиционные полеты и походы, построили ему кинобазу для хранения пленки и аппаратуры, и, пожалуй, не было зимовщика в Мирном, который не старался бы добрым советом помочь определить характер будущего фильма.

И вот этот фильм снят, смонтирован, озвучен.



7 ноября в Мирном. Праздничная демонстрация

Фильм — на экране. Начинается кинокартина «Огни Мирного» большой эпической надписью, повторяемой диктором:

«Тем, кто проплыл через два океана, кто достиг ледяных берегов Антарктиды и в районе, названном берегом Правды, построил научный поселок...

Тем, кто на самом краю ледниковой пустыни впервые зажег огни советской южно-полярной обсерватории Мирный...

Тем, кто прожил четыреста пять дней в Антарктиде — стране ураганов, морозов и льдов, — посвящается этот фильм».

Киноповесть о девяноста двух полярниках, впервые оставшихся на зимовку в Антарктиде, начинается с той поры, когда в марте 1956 года в Антарктиду вступала осень.

В мрачной дымке, окутавшей ледники, садится холодное солнце, тускло освещающее силуэты домов в Мирном. Идет человек с собакой. Жестокая пурга все сильнее заметает строения советской южно-полярной обсерватории... Этими кадрами начинается повествование. Диктор сообщает, когда мы видим утонувший в снегах Мирный:

— Двадцать тысяч километров от Москвы. Там теперь весна. А на побережье Антарктиды метет и метет пурга.

Мы, зрители, входим в один из домов Мирного. За столом сидят зимовщики, кто-то лежит на нарах. «Так начиналась зимовка», — говорит диктор. В недостроенных домах люди спали еще на нарах, а кружка горячего чаю после работы на морозе, в метель казалась особенно нужной. Руки ставят горячий стакан на стол, а врач экспедиции А. Ми-

хайлов, конечно, берет баян и, создавая соответствующую «лирическую атмосферу», играет. Авторы фильма вводят этот эпизод сознательно: когда по вечерам кто-нибудь брал баян, вспоминались дом и родная земля, которая так теперь далека и так не похожа на эту суровую, оледеневшую землю. И мы видим электрика Олейника, задумчиво слушающего баян, видим Мусаилова, задумавшегося о родном доме, о своих далеких друзьях. В комнату зимовки входит профессор заслуженный мастер спорта СССР А. Гусев—он только что с метели, озяб, но звуки баяна заставляют и его молча прислониться к косяку двери, слушая музыку. Съемочный аппарат постепенно знакомит нас с теми, кто находится сейчас в домике Мирного...

«Здесь были разные люди,—говорит диктор,—разного возраста, разных профессий, с разными судьбами. В Антарктиде все они впервые. Но у многих немалый опыт работы на Советском Севере, в Арктике». Мы видим их снятыми то крупным планом, то средним, то общим.

Но прислушаемся к тому, что рассказывают авторы фильма о зимовщиках. «Профессор Александр Михайлович Гусев,—сообщает диктор,—был участником воздушной экспедиции на дрейфующие льды, был одним из первых ученых, кто провел суровую зиму на склонах Эльбруса». Вот и все, что сказано о замечательном ученом-спортсмене. Казалось бы, вот здесь, в минуту, когда авторы специально обращают наше внимание на Гусева, мы и должны не только увидеть лицо сильного, волевого и умного человека, но и узнать, зачем он пришел в Антарктиду, понять его творческие замыслы и так увлечься ими, чтобы затем, затаив дыхание, следить за всеми поступками Гусева, радоваться с ним и горевать, отступать и побеждать. Нет! Авторы спешат дальше. Может быть, они будут более внимательны к другим?

«Девятнадцатилетний тракторист Лева Крылов зимовал на острове Диксон,—говорит уже диктор о следующем зимовщике.—Аэрофотосъемщик Иван Лавренов и врач Александр Михайлов много лет проработали в Арктике. Герой Советского Союза Михаил Кириллов пролетел над Арктикой сотни тысяч километров»...

Так, бегло, хроникерски, даются самые общие сведения о людях, которых мы видим на экране. Хорошо снятые фотографические портреты—я сознательно подчеркиваю слово «фотографические»—в сочетании с информационным текстом никак не создают образа, не дают художественного представления о героях советской экспедиции в Антарктиду.

Позвольте, скажет читатель, не стоит забегать вперед: фильм только начался. Действительно, фильм только начался, и мы видим с вами, в сущности, нечто вроде вступления в картину, поэтому давайте посмотрим, что же будет дальше.

Покинув дом, в котором зимовщики слушают баян врача Михайлова, мы переносимся на аэродром Мирного, затем на метеорологическую площадку, снова оказываемся на аэродроме и встречаем все новых и новых людей, но слышим о них примерно такие же скупые, беглые сведения. «Каких высот в стратосфере достигнут радиозонды аэролога Виталия Бабарыкина, зимовавшего вместе с врачом Николаем Палеевым на дрейфующей станции «Северный полюс?»—вопрошает диктор, и мы видим занятых своим делом зимовщиков. «Над какими ледниками Антарктиды пролетят Герой Социалистического Труда авиаинженер Алексей Зайцев, бортмеханик Михаил Чагин и пилот Алексей Каш?»—и опять на мгновение показываются фигуры авиаторов.

Впрочем, на этом наше знакомство с зимовщиками обрывается,—зрители видят уже снежные заструги, отвесные обрывы ледников и хозяев этой пустыни—пингвинов. При виде забавных пингвинов, естественно, в зрительном зале—веселое оживление, раздается смех, и первое впечатление о людях зимовки развеивается, ибо внимание зрителя переключено уже на иную тему, а лирико-эпическое настроение переключено на иной эмоциональный строй.

С помощью глобуса и нескольких хорошо снятых пейзажей авторы фильма торопливо знакомят нас с Антарктидой, говорят о «великом норвежце Руалде Амундсене», забывая, правда, при этом рассказать, что Антарктиду открыли русские моряки и ученые... «Открытие новых земель,—заявляет диктор,—лишь половина дела. Гораздо труднее их изучить. Советские люди пришли в Антарктиду не ради каких-то рекордов. Они пришли изучать—планомерно, терпеливо...».

Да, не ради рекордов! Правильно. Но зачем? Во имя чего они пришли сюда? Каковы были задачи экспедиции, подчинившие себе всю жизнь зимовщиков? Не должны ли ответы на такие вопросы стать основой драматургии этого документального фильма?

В жизни было так, что, определив основные цели экспедиции в Антарктиду, организаторы ее—Академия наук СССР и Министерство морского флота СССР—создали четкий план действий экспедиции с конкретными задачами на основных этапах: прибыть к берегам Антарктиды, найти место для строительства Мирного, построить Мирный, создать внутриматериковые станции Восток и Советская, что позволило бы полностью осуществить принятые советскими учеными обязательства по обширной

программе Международного геофизического года. На каждом этапе экспедиции советские исследователи встречали исключительные трудности, каждый шаг брался с боем. Выбор места для Мирного, разгрузка кораблей, строительство южно-полярной обсерватории стали ярчайшими страницами героической истории штурма Антарктиды, полными драматизма и трагедий. Но все эти страницы истории, важные этапы штурма обледенелого континента, опущены авторами, за исключением трагического эпизода гибели Ивана Хмары.

Так как зритель мало что узнал из фильма о целях и задачах экспедиции, о подлинно героической борьбе полярников с жестокой природой на всех первых этапах,—несколько странно звучит для него неожиданное заявление диктора, что «главная задача первой экспедиции—закрепиться в Мирном, на краю материка, и начать научные работы—была, решена успешно». Что ж, зритель верит на слово, ибо он уже обозревает на экране результаты большого труда: готовый поселок Мирный, готовые научные павильоны, действующую электрическую станцию, камбуз и т. п.

Автор волен начинать и монтировать фильм так, как он считает это нужным делать. Но, очевидно, каждая тема требует определенного жанра для своего выражения, и автор обязан найти соответственную манеру повествования. События в Антарктиде требовали публицистического осмысливания их, острой публицистической формы, включения зрителя не только сердцем, но и рассудком в сложные, мучительно трудные явления и события, происходившие и происходящие в Антарктиде.

Александр Кочетков стремился прежде всего воздействовать на э м о ц и и зрителя, значительно меньше задаваясь целью заставить его р а з м ы ш л я т ь, искать, анализировать, догадываться, вспоминать, обобщать. Эмоциональная направленность автора-оператора и привела к несколько одностороннему показу человека—прежде всего это сильный, выносливый и несгибаемый человек, он могуч и крепок. но мы не ощущаем работы его мысли, не видим творческого взлета, исканий, борьбы в науке.

Вот мы видим, как заметает дома Мирного пурга, и в жестокий снежный буран идет к площадке с метеоприборами Виталий Бабарыкин, потом видим, как он входит в дом, кладет фонарь и засыпанные снегом свои рукавицы, как он раздевается и проходит в комнату-кабинет. По тому, как садится Бабарыкин, как он пишет, как движется крупно снятая его рука, можно судить, что человек этот очень устал, промерз, но что он ни на минуту не забывает своего долга. Подробно, с деталями хо-



Открытие памятника трактористу комсомольцу Ивану Хмаре в годовщину его гибели

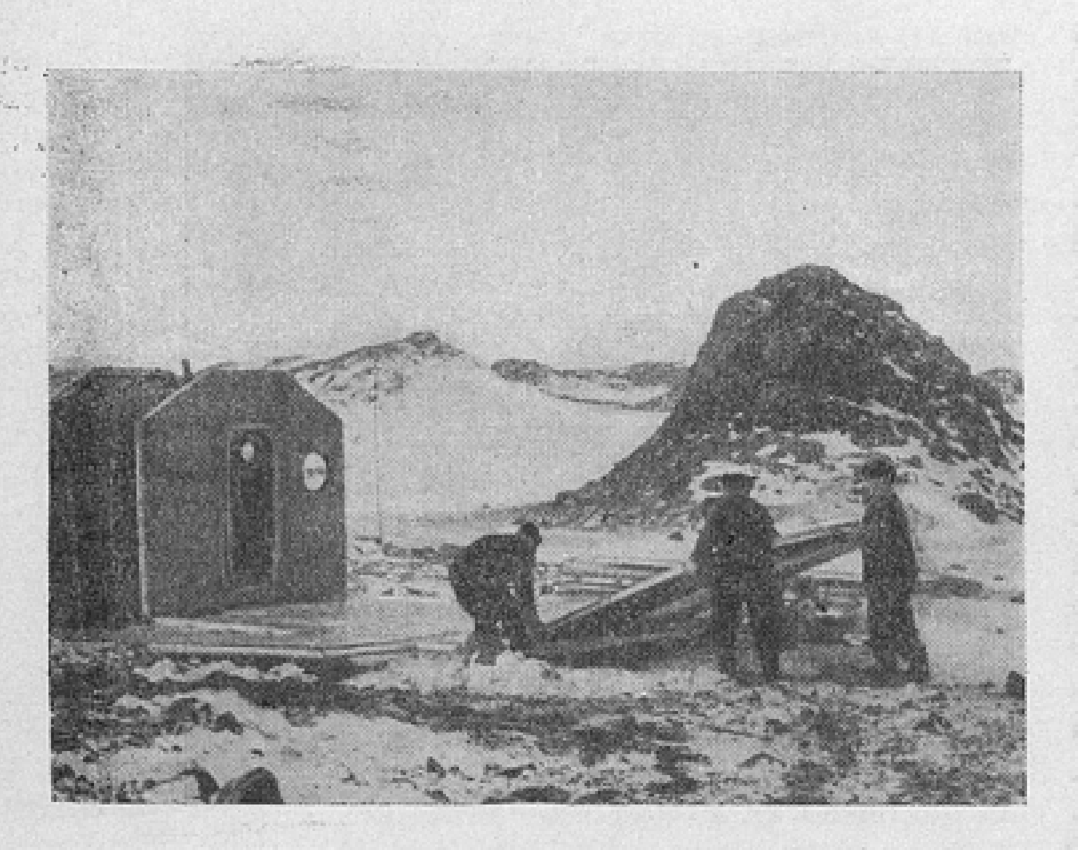
рошо снятый «проход» научного сотрудника Бабарыкина, чем-то напоминающий «проходы» и «проезды» в художественных фильмах, производит сильное впечатление,—вы чувствуете упорство и волю человека, его выносливость. Но что он здесь делает? Зачем он здесь? Почему он нес сначала так же упорно и стойко вахту на Северном полюсе, а теперь в Антарктиде? Зритель не найдет на эти вопросы ответа.

Научный подвиг, ради которого все и происходит в Антарктиде, остается в значительной мере вне сферы внимания автора.

Зато увлеченно показывает он силу и выносливость зимовщиков—на сильном и злом ветру Сергей Зотов выносит радиозонд. Пурга грозит немедленно разбить о лед чувствительный прибор, разорвать тонкий шар, наполненный газом, но сильный, волевой аэролог побеждает пургу и запускает радиозонд в стратосферу.

Видим мы, как идет человек по снежной пустыне, и снег, уплотненный под тяжестью ног, сохраняет рельефные отпечатки следов. Снежная буря забивает белым месивом моторы и кабины; люди откапывают машины, и вот идут тракторы с горящими фарами, вытаскивают они из-под снега сани с грузом,—побеждает сильный человек.

В конце первой части есть весьма примечательный эпизод—в ледяной пустыне, в глубине Антарктического материка, приземляется самолет. «Что происходит там, в глубинных районах материка, где ни нога человека, ни полоз собачьих нарт, ни



Строительство научной станции Оазис

гусеницы тракторов не проложили еще следа?»— говорит диктор. Чтобы исследовать эти районы, два самолета впервые совершили посадку на ледниковом куполе, в точке, расположенной в направлении к южному геомагнитному полюсу, в четырехстах километрах от Мирного. Вместе с профессором Гусевым летчики жили неделю на куполе, на высоте трех тысяч метров над уровнем моря. Мы видим профессора Гусева у самолета, видим у биплана пилота А. Каша, затем видим, как профессор Гусев поднимает в руке градусник, смотрит на него и что-то записывает. Мороз отчаянный, работа ученого трогает нас. Мы видим на ледяном щите и самого кинооператора Александра Кочеткова,— он замерз, аппарат обледенел, и оператор прячет его под полу своей куртки.

Что и говорить, на зрителя произведет большое впечатление этот эпизод, он запомнит и ледник, и посадку самолета, и дикую природу, но запомнит познавательно, информационно. Между тем именно этот эпизод мог бы быть не столько информационно познавательным, сколько художественно выразительным, образным, ярко и полно раскрывающим существо устремлений советского ученого. Не боясь повторения, замечу: скажите зрителю, зачем очутился здесь, на ледниковом щите, Александр Михайлович Гусев,—скажите, что он забирался и в горы и на Северный полюс и прибыл сюда во имя созданной им научной теории мировой циркуляции атмосферы, и мы поняли бы тогда, что он не просто погружает в снег термометр, а для него это целое событие, может быть, ответ на вопросы, мучившие его долгие годы. И тогда мы невольно с таким же волнением, как и он, стали бы следить за действиями ученого, всматриваться в показания термометра...

Как известно, выдающийся мастер советского кино С. М. Эйзенштейн однажды показал молодым работникам кино лежавший на бумаге карандаш и спросил их—нужно ли снимать этот карандаш? Нет, не нужно! Теперь представьте себе, сказал Эйзенштейн, что этим карандашом подписывал декрет о мире Ленин. Слушатели заволновались, ожили, заговорили, обдумывая, как лучше всего снять им карандаш. Эту деталь из педагогической деятельности Эйзенштейна я вспоминаю потому, что в документальном кино зачастую недостаточно осмысливают факты и явления, не ищут логику их развития. Термометр в руках Гусева мог бы вызывать волнения не меньшие, а большие, чем пистолет в детективном фильме. Но для этого нужно было средствами документального кино ввести зрителя в творческую жизнь ученого, познакомить с его планами, радостями и горестями, с его мечтой и его надеждами на победу—на создание проверенной научной теории, а не давать о нем беглую справку.

Великая цель рождает великую энергию. Не показав ясно и полно большой цели, а познакомив зрителя с уже проявленной энергией, художник лишает фильм полнокровного и четкого драматургического развития, конфликтов, глубокого понимания событий. Так получилось с «Огнями Мирного»—в фильме можно поменять местами не только эпизоды, но и целые части, убирать одних действующих лиц и вводить других, ибо в картине утрачено философское понимание большой цели, порождающей большую энергию.

С каким волнением следили бы мы, все зрители, за сложными перипетиями организации выносной станции Пионерская, как близок и дорог был бы для нас каждый кадр, знакомящий с самоотверженным трудом зимовщиков в отдаленных местах от Мирного, если бы мы заранее знали и ясно представляли себе, что создание Мирного—это только ступенька в планах штурма района южного геомагнитного полюса, где нужно создать станцию Восток, что создание станции Пионерская—это уже не только следующая ступенька, но настоящий рывок в глубины континента. Осознай глубоко все это зритель, и для него был бы очень и очень дорог, важен и понятен каждый поступок зимовщиков, идущих к геомагнитному полюсу.

Возьмем другой эпизод в фильме. Советские исследователи предприняли попытку создать научную станцию в районе Оазиса. В этом удивительном месте Антарктиды советские ученые побывали сразу же, как только пришли к берегу Правды, еще во время разгрузки кораблей. Тогда стояло южно-

полярное лето, и только зимой решено было приступить к организации на Оазисе научной станции. Ураганные ветры были так сильны, а морозы так крепки, что зимовщикам пришлось на время отступить,—они вернулись в Мирный.

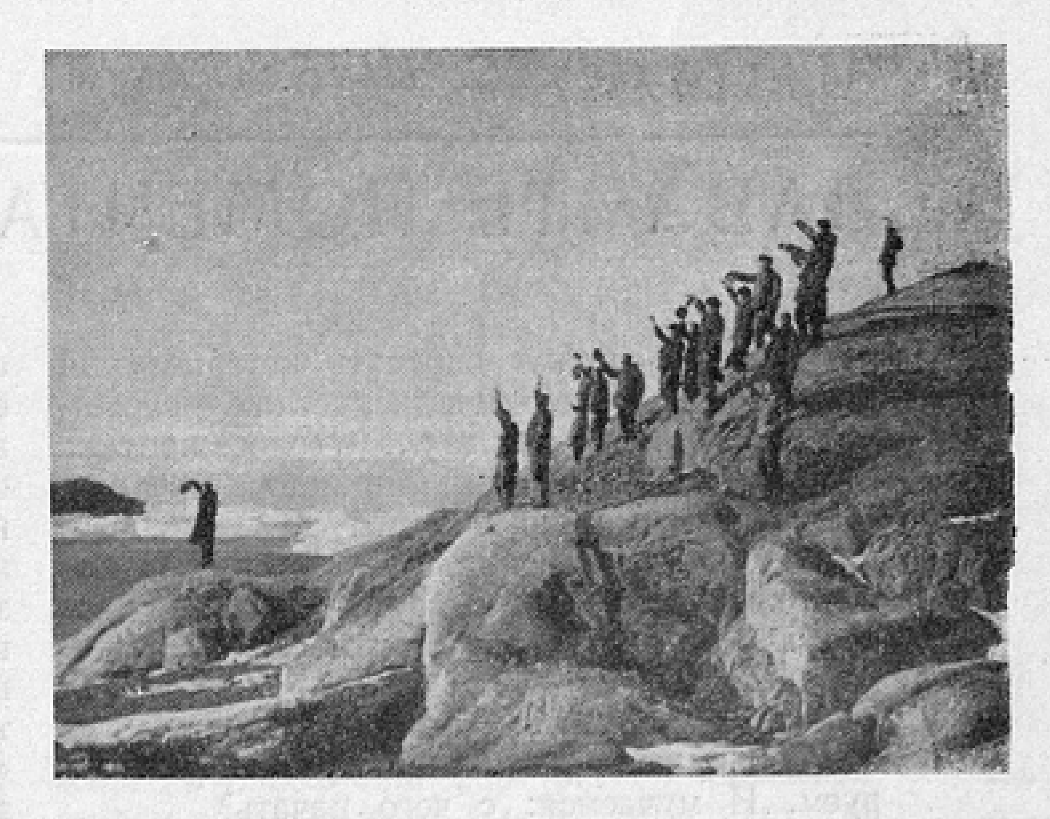
Еще во время плавания в Антарктиду, когда корабль шел вдоль раскаленных берегов Африки, в кают-компании разгорались страстные дискуссии—ученые обсуждали феномен природы: почему среди вечных льдов Антарктиды находится такой уголок земли, где есть голые сопки, озера, бурные речки, словно перенесенные с другого материка? Одни утверждали, что Оазис в Антарктиде рожден тысячелетним горением подземных пластов угля; другие заверяли, что клочок земли оголен от льдов таинственными радиоактивными процессами; третьи полагали, что Оазис создали буйные вулканические силы. В раскрытии этого феномена Антарктиды, думалось, был ответ—почему и когда обледенела шестая часть света, почему и как происходит процесс потепления в Антарктиде. Будь хотя бы в общих чертах осмыслена цель полета в Оазис,—зритель с волнением следил бы за полетом, остро переживал бы минуты, когда летчики боролись с ураганом, который обрушился на самолет Гурия Сорокина, все мы наверняка с особым волнением воспринимали бы отступление советских людей перед злыми силами стихии и ждали бы дня, когда они с новой энергией, по новым расчетам возобновили бы свой поход к Оазису, и вместе с ними радовались бы победе.

В эпизодах фильма, посвященных созданию станции Оазис, при всей их напряженности, не использованы возможности истинной драматургии, и на сцену выступает оперативная хроника, обзор событий в эмоциональном восприятии автора-оператора.

Это, конечно, ни в коей мере не означает, будто я хочу принизить значение видового фильма и хроники.

Нет! Речь идет о том, что в большом документальном фильме, каким является фильм «Огни Мирного», нужно было более глубоко публицистически осмыслить события огромной научной и политической важности.

В Мирном зимовали 92 человека. Показать их всех на экране — задача неосуществимая. Будь у оператора более четкое представление о драматургии фильма, о его главной теме, о жанре киноповествования, он произвел бы строгий отбор материала, знал бы точно, кого и как ему нужно снимать.



Проводы зимовщиков первой смены

Мне могут сказать, что фильм «Огни Мирного» был тепло встречен зрителями. Это верно. Я и не хочу отрицать того, что это фильм интересный, хороший, познавательный, некоторыми своими эпизодами волнующий буквально до слез,—речь идет о том, что в фильме не использованы исключительные возможности для создания новаторского документального кинопроизведения большой мысли и больших чувств, ярких образов и такой драматургической напряженности, чтобы он воспринимался как замечательное художественное кинополотно.

Думается, что молодой, смелый, трудолюбивый кинооператор Александр Кочетков стал жертвой «теории», отрицающей ведущее значение сценария в документальном кино.

Большой документальный фильм, важный по теме, по своей драматургии и образам, может стать таким лишь при наличии хорошего сценария. Автором этого сценария может быть, конечно, не только писатель или журналист, но и оператор или режиссер. Автором сценария в данном случае стал сам А. Кочетков. Если можно восхищаться его операторской работой, то никак нельзя это восхищение распространить и на сценарий... Не сумев построить драматургию будущего фильма, сценарист А. Кочетков ослабил творческие позиции талантливого оператора и режиссера А. Кочеткова.

А. Васильев, С. Школьников

ДАВАЙТЕ ПОМЕЧТАЕМ...

«Что это?—может спросить нетерпеливый критик, понаторевший в дискуссиях,—серьезное исследование или так... (в голосе критика проскальзывает ирония) лирика?»

Право, мы не знаем. Мы не претендуем ни на какие открытия в области документального кино, ибо для нас самих многое неясно. Мы просто хотим поговорить о волнующих нас вещах. Мы сидим друг против друга и пишем эту статью, вспоминая случаи из своей и чужой практики, спорим и фантазируем. И мучаемся: с чего начать?

Начнем с фантазии!

...Представим себе следующую картину. У одного из нас праздник—день рождения. И не какой-нибудь, а юбилейный: стукнуло пятьдесят лет! Предприятие, на котором работает юбиляр, торжественно отмечает славную дату. Куплены подарки, заготовлен адрес в красивой папке, некто из товарищей, прозванный за красноречие Цицероном, готовит приветственную речь. А сам юбиляр еще с утра пребывает в радостных предчувствиях. Бреется, напевая (в мажоре!): «Что день грядущий мне готовит...». Новый галстук ему как никогда к лицу, глаза блестят, и даже седина, проклятая седина, уже не огорчает... Приходят родственники, друзья, поздравляют, жмут руки... Все идет как нельзя лучше. И вот наступает вечер... Он начинается с того, что в доме юбиляра появляется незнакомый молодой человек с милой улыбкой и быстрыми движениями. «Я из кинохроники!—представляется он.—Намерены снять вас на пленку для киножурнала. Надеюсь, вы не возражаете?» «Нет, отчего же,—лепечет смущенный, растроганный юбиляр.—Если это недолго...». Он не успевает договорить, как в комнату по знаку юноши дюжие осветители с шумом вносят огромный, почти под потолок, прожектор. Один... другой... третий...

Через час-два киноработники, которых теперь в доме не меньше, чем гостей, берут полностью бразды правления в свои руки. Они сдвигают праздничный стол в дальний угол, рассаживают родственников юбиляра так, чтобы по одну сторону сидели дети, а по другую старики (эффектная панорама!), убирают со стены «бликующее» зеркало и вешают на его место старые фотографии из семейного альбома... Они уговаривают юбиляра выпить вместо водки шампанского (оно пенится!), нещадно, по нескольку раз светят каждому из гостей в лицо своими слепящими лампами, заменяют «прозаическую» селедку букетом цветов и хотят, чтобы все улыбались. Но тщетно! Даже самоуверенный Цицерон после третьего дубля начинает заикаться, и слова: «Я приветствую тебя, друг, от всей души»—звучат без энтузиазма...

Близится ночь. Киноработники забирают свои страшные лампы и громоздкие, как у землемеров, штативы, сматывают кабель и удаляются. Спешат домой и гости: выпить чайку и отдохнуть. А юбиляр... то есть, один из нас?! Каково ему? Наверно, не сладко!..

Мы смотрим друг на друга и улыбаемся. Хороши же, право, эти хроникеры! Нет, мы не пригласили бы их на свой день рождения.

Но продолжим наш рассказ о «юбилейном сюжете». Перенесемся в просмотровый зал киностудии, где принимают материал...

Приводим выдержки из протокола.

Режиссер *X*: «Интересный замысел, к сожалению, не нашел достойного воплощения. Сам юбиляр выглядит усталым и каким-то мрачным. Гости держатся скованно. Приветственная речь не получилась: выступающий бормочет слова себе под нос, запинается».

Оператор *У*: «Да, на сей раз моему другу не повезло. Объект не тот. И масштабы не те. Нет проездов, отъездов, общих планов. Надо бы перенести торжество куда-нибудь в Дом культуры».

Директор студии: «Все ясно! Замысел хороший, но оператор как следует не поработал...».

Автор-оператор: «Я не поработал?!»

Директор: «Не перебивайте, пожалуйста. Работать надо во всех случаях. В частности, над жанровыми сюжетами. Этот сюжет ввиду неестественности поведения людей предлагаю сократить до минимума. А выступающего с речью вызвать в студию и перезаписать».

Итак, сюжет «не получился». Но это уже не фантазия, а в известной мере реальность.

Как часто хочется показать нам жизнь наших замечательных людей—тружеников, творцов, строителей коммунизма—не только в производственной обстановке, но и дома, на отдыхе, на шумных и веселых семейных праздниках! И как редко, к сожалению, нам это удается!

А почему? Об этом стоит поговорить серьезно.

Во-первых, нам кажется, что среди работников документального кино недооцениваются сюжеты такого жанра. Надо быть умным, очень тактичным художником для того, чтобы «переносить» поведение человека на пленку, сохраняя все характерные, естественные оттенки этого поведения. В некоторых случаях, например у доменной печи или на рыбацком траулере, мы всегда можем показать человека более или менее убедительно. Но здесь мы знаем наверняка, когда, в какой момент снимать наших героев. Когда пошла плавка или начали выбирать трал, люди невольно забывают о том, что на них направлен киноаппарат. Другое дело—в быту! Человек смущается, не знает, куда ему лучше сесть, что говорить. И бывает, что иногда операторская и режиссерская подсказка помогает ему «найти себя», а иногда наоборот...

В чем здесь дело? Обратимся к примерам.

Несколько лет назад один из нас снимал (а другой присутствовал на съемке в качестве редактора) сюжет о старом рабочем-модельщике, проработавшем на фабрике полвека. Мы предварительно продумали сюжет, и нам казалось, что он будет интересным. Героя должны по очереди поздравить дети, внуки и правнуки. Герой и его жена могут вспомнить старинный вальс—вальс своей юности. А уж старые друзья обязательно поговорят о былом, кто-нибудь достанет пожелтевшую фотографию...

На съемке все шло «как по писаному». Но сюжет получился плохой! И мы поняли, что здесь, по-видимому, была нарушена нами атмосфера события. Наши просьбы, а еще в большей степени непривычно яркий свет юпитеров, шум аппарата и сакраментальные выкрики: «Внимание, начали!» повернули поведение людей, если можно так выразиться, в неестественное русло.

Но можно ли назвать этот сюжет «инсценировкой»? Формально—нельзя. Событие было? Было. Дети и внуки пришли. Даже старая фотография—и та действительно нашлась у одного из ветеранов фабрики. Мы не принесли с собой никакого «реквизита», ничего не искажали. Мы вели себя на съемке так, как большинство наших товарищей, стремились снять хороший, полноценный сюжет.

А он, по существу, стал недокументальным. Исчезло самое главное: настроение, теплота человеческих отношений, свет дружбы и счастья. Исчезла, как говорил А. Толстой, та «пыльца», без которой живой цветок становится экспонатом гербария.

Но примерно в то же время мы посмотрели ряд «жанровых» сюжетов рижского оператора Ирины Масс. И удивились, насколько естественно и непринужденно ведут себя герои этих сюжетов. Оператор показывает их на новоселье, за столом, в кругу семьи. И ни одной натянутой улыбки, ни одного заученного жеста! Почему? И. Масс сказала об этом на совещании кинохроникеров так: «Я даю моим героям привыкнуть ко мне и моей аппаратуре и снимаю, когда они обо мне забудут. Это в своем роде репортаж».

В дальнейшем мы убедились на практике, что это, пожалуй, наиболее правильный, но не всегда возможный метод работы. Иногда приходится слишком долго ждать, чтобы к тебе «привыкли»! А иногда необходимо и подсказать что-то, но так, чтобы это не противоречило повседневному поведению человека, а являлось для него привычным и характерным...

И все же рассказать о человеке средствами документального кино трудно. Особенно трудно сохранить «документальность», то есть достоверность и непосредственность внешнего проявления чувств—радости, негодования, печали и т. д. Подчас в таких случаях прибегают к самой настоящей инсценировке, даже обращаются к помощи артистов (как, например, в одном из новогодних номеров «Новостей дня», где в «жанровых сценах» играют, кстати сказать, весьма неубедительно, профессиональные актеры). А вот интересных «вполне документальных» сюжетов о людях очень мало.

Редко увидишь в журнале «Новости дня» сюжет-очерк, посвященный кому-либо из замечательных людей, которыми так! богата наша страна. Еще реже можно встретить такие сюжеты в киножурналах союзных республик. Но почему бы не ввести, например, в каждом киножурнале рубрику «Герои наших дней», где помещались бы очерковые сюжеты о конкретных людях, об их жизни и труде? Как много дали бы эти сюжеты и зрителям и работникам хроники! Систематическая работа над такими сюжетами могла бы стать для опе-

ратора прекрасной школой кинопублицистики..

Мы говорим в основном о сюжетах, связанных с показом человека, так сказать, «крупным планом», не случайно. Ведь безликость героев является, как правило, самым большим недостатком хроники. И, наоборот, все лучшие завоевания советского документального киноискусства связаны с ярким, правдивым показом людей, будь это «Три песни о Ленине» Дзиги Вертова или «Село Земетчино» И. Копалина, «Мы за мир» И. Пырьева или «Повесть о нефтяниках Каспия» Р. Кармена...

Думается, что кинохроника сейчас должна вплотную приблизиться к герою нашего времени—рабочему, колхознику, представителю интеллигенции—и ярко, убедительно показать, какие замечательные сдвиги происходят в жизни народа. Но «приблизиться вплотную» значит работать вдумчиво, тактично, со знанием жизни и любовью к людям—так, чтобы неприглядная картина, с которой мы начали разговор о съемках «воображаемого» сюжета, не имела ничего общего с нашей повседневной практикой.

Не имела?! Тут нам могут возразить, что кинопублицист—не писатель, что его оружие—не самопишущая ручка, а целый набор аппаратуры, что одного желания работать по-новому недостаточно...

Да, это правда. Мы недаром упоминали о громоздких лампах и неповоротливых камерах, смущающих неискушенного в кино человека. Вопрос технического оснащения киножурналиста является вторым, но далеко не второстепенным. С такой техникой, какая имеется у большинства хроникальных студий, трудно не только снимать очерковый сюжет о человеке, трудно вести любой кинорепортаж. Бывает, конечно, что операторам удается хорошо снять методом репортажа киносюжет и даже целый большой фильм, как, например, фильм «О Москве и москвичах». Но таких примеров очень мало. А сколько сил пришлось затратить авторам этого фильма!

Не случайно широкое распространение получил жанр художественно-документального фильма. Здесь репортажу приходится потесниться за счет законного «восстановления фактов». Но «восстановление фактов» может допускаться только как исключение, с тем чтобы напомнить зрителям о давно прошедших событиях, обязательных по сюжету, как, например, в «Повести о нефтяниках Каспия». Инсценировать же текущую жизнь, разумеется, было бы недопустимо.

Мы не первые, кто поднимает вопрос о необходимости коренного «перевооружения» хроники. Давно идет разговор о высокочувствительной пленке, не требующей дополнительного освещения, о портативной, малогабаритной узкопленочной камере. Но воз и ныне там. В НИКФИ, по-видимому, о насущных нуждах кинодокументалистов забыли...

Между тем дальше так продолжаться не может. Иначе...

— Сегодня у нас открывается новый Дом культуры!—сообщает на студию секретарь райкома с острова Саарема.—Приезжайте, снимите.

— Не можем!—отвечает студия.—Не хватает света.

— Отправляемся в горный поход, пойдемте с нами,—приглашают оператора любители альпинизма.

Оператор, представив, как он будет тащить на плече многокилограммовый Конвас, «благоразумно» отказывается.

И так далее. И тому подобное...

Всего этого не случалось бы, если бы технические проблемы в кинохронике были решены. Хотя бы не сразу, а по этапам. Первым из них, допустим, мог бы явиться экспериментальный выпуск узкопленочных камер для кинохроникеров.

И мы представляем себе новую картину. У одного из нас большой праздник—день рождения (смотри начало статьи до слов «появляется незнакомый молодой человек»). В руках этого скромного человека маленький, чуть больше «Лейки», аппарат. «Разрешите мне присутствовать на вашем празднике»,—говорит он юбиляру и, получив разрешение, исчезает в толпе гостей. Никто его больше не видит и не слышит.

Наступает ночь, и гости расходятся. Вместе с ними уходит незнакомец.

А на следующий день юбиляр идет с женой в кино и видит на экране... себя! Помолодевший, счастливый, он слушает вдохновенную приветственную речь Цицерона, принимает подарки, отплясывает кадриль. Все так естественно, так живо! «Черт побери, кто же это снимал?—спрашивает жену улыбающийся, взволнованный герой дня.—Кто?»

Мы с надеждой смотрим друг на друга: может быть, такой скоро станет наша хроника.

И постепенно надежда переходит в уверенность.

ВСТРЕЧА В ТАЛЛИНЕ

Недавно Союзом работников кинематографии СССР было проведено совещание кинодокументалистов Прибалтики и Белоруссии, посвященное задачам кинохроники в связи с выступлениями Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа».

На совещание съехались делегаты из четырех республик поговорить о волнующих их вопросах мастерства, обсудить продукцию, выпущенную каждой студией в минувшем году, помочь друг другу добрым советом.

Это было первое из намеченных по плану совещаний кинодокументалистов разных студий. Следующие встречи состоятся в Киеве, Ленинграде, Алма-Ате и других городах.

Из Москвы на совещание выехала делегация Союза работников кинематографии СССР, возглавляемая И. Копалиным. В состав делегации входили И. Венжер, А. Левитан и Е. Козырев.

Совещание открылось докладом И. Копалина, который рассказал о важнейших задачах, стоящих перед кинодокументалистами в свете указаний партии.

— Для того чтобы ярко и правдиво отображать жизнь страны,—говорит он,—надо хорошо ее знать, жить интересами народа.

Но, к сожалению, многие хроникальные фильмы и сюжеты показывают жизнь поверхностно, без глубокого проникновения в сущность изображаемых явлений и фактов.

Главное внимание в своем творчестве кинодокументалисты должны уделить тому, чтобы наглядно раскрывать в своих фильмах преимущества социалистического строя, показывать все новое, растущее, прогрессивное в нашей стране. Вместе с тем они обязаны средствами своего искусства бороться против того, что мешает нашему росту, нашему продвижению вперед.

—Нас справедливо упрекают в однообразии форм,—говорит докладчик.—Многие из нас потеряли вкус к поискам, экспериментам, новаторству. Некоторые картины и журналы скучны, в них не чувствуется темперамента, волнения художника.

Мы забываем о разнообразии жанров документального кино. Из журналов почти исчезли такие интересные формы, как очерк, кинопортрет, фельетон. Документальные фильмы часто неинтересны по монтажу, страдают вялостью ритма, бедностью киноязыка.

Критикуя в этом плане фильм Рижской студии «Солнечный берег», сделанный к 40-летию Великого Октября, И. Копалин считает, что, несмотря на стремление авторов отойти от установившегося стандарта в решении подобной темы, ими не найдена форма произведения, неясно выражена основная его мысль.

Говоря о киножурналах, докладчик поднимает важный вопрос об их национальном колорите. Плохо, что многие журналы не имеют своего лица, отличаясь друг от друга лишь тем, что дикторы говорят на разных языках.

Суховаты тексты кинохроники, мало репортажных съемок, мало деталей, всего того, что усиливает впечатление, образно доносит замысел автора до зрителя.

Если мы хотим живо, интересно, ярко показать в кинохронике советского человека, необходимо смелее развивать искусство кинорепортажа, работать над совершенствованием техники синхронных съемок.

Заканчивая свое выступление, докладчик еще раз призвал кинодокументалистов поднимать уровень мастерства операторов, режиссеров, авторов текстов, музыкальных оформителей.

Вопросы, поставленные в докладе, были всесторонне обсуждены на совещании, а просмотренные в течение двух дней фильмы и журналы четырех студий дали обширный материал для конкретного, большого разговора.

ОБРАЗНОЕ ОТРАЖЕНИЕ ЖИЗНИ

Данное В. И. Лениным определение кинохроники как «образной публицистики» легло в основу обмена мнений о проблеме образного отражения действительности в документальном кино.

Участники совещания отмечали, что мастерство кинодокументалиста не сводится лишь к владению техникой, а начинается с умения отбирать факты в жизни, с умения видеть жизнь в ее типических проявлениях, с умения находить верные изобразительные приемы для воплощения своего замысла.

Режиссер Н. Любошиц (Вильнюс), вспоминая классических создателей советской художественной кинематографии, делится своими мыслями о специфических путях создания образа в документальном кино.

Участники встречи приводят примеры из своего творческого опыта. «Работая над фильмом «Незабываемые годы»,—рассказывает И. Копалин,—мы хотели показать героическую молодежь, которая строила Магнитку и одновременно овладевала вершинами науки. Просмотрев тысячи метров пленки, мы наконец нашли такой кадр: в нетопленном помещении сидят, не раздеваясь, комсомольцы. За столом—парень, который с трудом держит скрюченными от холода пальцами циркуль. Оператор ведет панораму, под столом—ноги парня в лаптях. В этом юноше мы увидели собирательный образ людей, которые приехали из деревень на большое строительство и, несмотря на все трудности, упорно учились».

К сожалению, кинодокументалисты еще мало думают над тем, как найти в жизни драгоценные кадры, которые сразу бы создавали образ эпохи, образ нашего современника.

ЧЕЛОВЕК В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО

Во многих выступлениях участников совещания отмечалось, что одна из главных задач кинодокументалистов состоит в том, чтобы показать советского человека в его творческой деятельности, в созидательном труде.

Подкрепляя эту мысль конкретными примерами, И. Венжер вспоминает фильм Ленинградской студии «Русский характер» (режиссер Е. Учитель), где через судьбы людей и их трудовые подвиги показано все многообразие жизни страны.

— Мы с вами часто даем некие прейскуранты или путеводители,—замечает И. Венжер.—Зрители видят технику машиностроения, судостроения, сельского хозяйства, но все это не согрето конкретными судьбами людей.

Сожалеет о том, что мало ярких кинопортретов людей в кинохронике, и В. Имбрасас (редактор Вильнюсской студии).

Оператор М. Посельский (Рига), анализируя журналы Вильнюсской студии, говорит о том, что люди там в большинстве случаев изображены однопланово. Например, в сюжете о награждении спортсменов можно было бы показать их на работе, во время тренировки и т. д., то есть более разносторонне, с тем чтобы полнее выявить их человеческие качества.

Важный технический вопрос, имеющий большое значение для творчества кинодокументалистов, затронул оператор В. Старошас (Вильнюс). Переход на узкопленочную аппаратуру откроет новые возможности для кинорепортажа, для воспроизведения живых черт облика человека на экране. Узкопленочная камера позволяет незаметно подходить к объекту, снимать людей так, чтобы они не ощущали близости кинообъектива.

— Созданию кинопортрета,—заметил А. Левитан,—может помочь умело проведенная синхронная съемка. Так, в рижском пионерском журнале синхронная запись помогла создать прекрасный образ учительницы.

— Часто за машиной мы не видим человека,—говорит оператор П. Калабухов (Вильнюс).—Чтобы создать образ человека в кинохронике, надо хорошо знать его биографию, надо проследить его жизнь и на работе и дома. Когда же сюжет о человеке делается наспех, он обычно получается схематичным и серым.

СЮЖЕТ В «СЮЖЕТЕ»

Развитию темы в хроникальном сюжете посвятил часть своего выступления Е. Козырев:

— Тематически законченный фрагмент киножурнала мы обычно обозначаем термином «сюжет». Но бывает так, что в этих «сюжетах» нет подлинного сюжета.

Когда мы говорим, что из снятого оператором материала нельзя склеить «сюжет», мы подразумеваем, что в нем нет действия, что тема, взятая оператором, не нашла своего должного выражения на экране, что этот материал не имеет осмысленного продолжения и конца.

В связи с этим И. Венжер рассказала о работе над сюжетом, присланным из Саратова оператором А. Булдаковым. Не будучи согласна с его авторской интерпретацией темы, она решила перемонтировать сюжет, потратила целый день и... ничего не могла сделать. Это был точно задуманный, логически выстроенный, «железный» авторский сюжет, не поддающийся никакой переделке.

О РЕПОРТАЖЕ

Вопрос о кинорепортаже—наиболее злободневная для кинодокументалистов тема. Она неизменно поднимается и обсуждается на каждом творческом совещании хроникеров. Так было и на этот раз. Много удачных и неудачных репортажных работ было просмотрено участниками таллинской встречи.

Наиболее интересной «в чистом виде репортажной» работой А. Левитан считает фильм В. Старошаса «Десять дней в Польше».

— Это спокойный, уверенный и точный репортаж,—говорит А. Левитан.—В нем есть и юмористические зарисовки, и яркие портреты, и, что самое главное,—есть атмосфера дружбы между советским и польским народами.

Здесь же А. Левитан припомнил рассказ одного старого оператора о том, как к нему прибежал

восторженный зритель и спросил: «Как это вы так здорово снимаете, какой у вас аппарат?»—«У меня хороший штатив,—ответил тот.—Он знает, где ему встать». Хороший оператор умеет так расположить камеру, чтобы показать существо события. Он дает зрителю спокойно разглядеть все, что происходит на экране. И лучше дать один законченный по содержанию крупный план, чем погнаться за «перебивкой» и потерять нить повествования

Хорошей репортажной работой многие выступавшие (Н. Долинский, И. Венжер и другие) считают сюжет о новой вечерней рижской газете. Однако с ними спорил оператор В. Горбунов: по его мнению, сюжет построен слишком «сенсационно».

— Вызывает недоумение,—говорит М. Посельский,—что под рубрикой «Репортаж» в некоторых эстонских журналах даются сюжеты, не имеющие никакого отношения к этому виду съемок.

Операторы Таллинской студии С. Школьников и В. Горбунов законно сетовали на недостатки аппаратуры, которой им приходится работать, и просили Союз работников кинематографии помочь кинодокументалистам скорее перейти на бесшумные, портативные, узкопленочные аппараты.

МАСТЕРСТВО ОПЕРАТОРА

— Основную роль в создании киножурнала играет оператор,—говорит С. Школьников.—От него прежде всего зависит решение темы в документальном фильме.

В. Старошас отмечает, что техника операторского мастерства (работа со светом и т. д.) за последнее время значительно выросла. Однако сейчас этого мало. Кинохроникер обязан искать острое, интересное творческое решение темы, проявляя при этом большую инициативу и изобретательность.

— Операторское мастерство редко бывает предметом обсуждения,—говорит А. Левитан.—Умение оператора снимать считается само собою разумеющимся и часто обходится молчанием.

Мы часто сами виноваты в том, что уподобляемся плохим газетным критикам, которые в рецензиях на фильмы ограничиваются словами: «Работа оператора оказалась на высоте» или «Хороша операторская работа такого-то». Такие чрезмерно общие оценки не помогают повышению мастерства.

Владение светом, композицией кадра, умение снимать с движения, оперативно владеть камерой, умение снять репортажно—не упустить какой-то живой момент, живое отражение чувства на лице человека—эти качества имеют огромное значение для успеха творческой работы оператора. К этому



Открытие конференции кинодокументалистов республик Прибалтики и Белоруссии в Таллине. На трибуне— И. Копалин.

добавляются другие, более сложные задачи, которых не знают операторы художественной кинематографии: умение выстроить сюжет, умение мыслить монтажно и т. п. Эти специфические черты нашей профессии сближают ее с профессией режиссера.

Многие выступавшие говорили о необходимости смелее преодолевать шаблоны, сложившиеся в кинохронике, отмечая, что ряд сюжетов в киножурналах прибалтийских республик испорчен трафаретным, неизобретательным подходом операторов к материалу живой действительности.

В ходе обмена мнений были подняты вопросы о крупном плане в кинохронике, о роли пейзажных кадров, об особенностях монтажа киножурналов.

В результате умелого включения двух-трех крупных планов сюжет «Лиепайский Дом ребенка» стал особенно выразительным. А вот некоторые операторы Вильнюсской студии утратили вкус к крупному плану.

Прекрасны пейзажи оператора Л. Гайгалса. Он тонко чувствует красоту природы родной страны, выбирает для съемки пейзажа наиболее подходящий час и освещение.

ОБСУЖДЕНИЕ ЮБИЛЕЙНЫХ ФИЛЬМОВ

Много критических замечаний было высказано по адресу фильмов, подготовленных в каждой из четырех республик к 40-й годовщине Великой Октябрьской революции. Хотя эти картины важны по содержанию, их авторы повторили основные

ошибки выпущенных несколько лет назад подобных же обзорных фильмов о жизни республик.

— Фильмы эти получились до того похожими друг на друга,—говорит В. Старошас,—что после их просмотра трудно вспомнить, к какой из картин относится тот или иной кадр.

Беду всех четырех фильмов М. Посельский видит в недостаточно вдумчивой режиссерской работе и в отсутствии хорошего сценария.

А. Васильев считает относительно более интересным фильм «Советская Белоруссия», особенно первые две его части.

Н. Любошиц подчеркивает, что фильм «Советская Литва» снимался наспех, хотя для его подготовки у студии было достаточно времени.

ПОСЛЕ ПРОСМОТРА КИНОЖУРНАЛОВ

Оживленно обсуждались на совещании годовые «комплекты» республиканских киножурналов.

Н. Долинский поднял вопрос о метраже журнала. По его мнению, в журнал должно входить около 250 метров материала. В каждый выпуск латвийского киножурнала при таком метраже включается 8—9 сюжетов. Журнал разнообразен по темам и хорошо воспринимается зрителем.

И. Венжер подчеркивает, что успех журнала зависит не от метража (200 или 300 метров), а от качества, от того, сколько мастерства и таланта вложено в него творческим коллективом.

Успех журнала, как отмечали участники совещания, во многом зависит также от верстки. Нужно уметь правильно скомпоновать каждый номер, куда должны войти и чисто информационные сюжеты о тех или иных событиях, и два-три хороших очерковых сюжета, фельетон и т. д.

— Три «промышленных» сюжета подряд и два «сельскохозяйственных» сделали номер белорусского журнала однообразным, — говорит Ю. Тамбек.

В. Цеслюк критикует верстку таллинских и рижских журналов за то, что они в основном построены на информации.

— Жаль, что авторы просмотренных журналов забывают о разнообразии жанров,—отметил И. Копалин.—Среди показанных здесь сюжетов мы видели только два фельетона, а этот жанр должен найти свое место в республиканских журналах.

Много внимания было уделено сценариям и текстовой части хроникальных фильмов.

На совещании обсуждались и другие вопросы мастерства: проблемы музыкального оформления фильма, ритма, монтажа

ИТОГИ КОНКУРСА

Во время совещания кинодокументалистов в Таллине был проведен традиционный конкурс киножурналов и хроникальных сюжетов.

Из представленных на конкурс девяти киножурналов (по три от каждой республики) первое место занял журнал «Советская Латвия» № 33 (Рижская студия, режиссер А. Бренч), отличающийся наиболее интересным содержанием, умелой версткой, ритмичным монтажом, изобретательной операторской работой.

Первые места по отдельным видам соревнований заняли: М. Посельский (Рига)—за режиссерскую работу в киножурнале «Советская Латвия» № 15, Г. Хнкоян (Вильнюс)—за операторскую работу в сюжете «На цементном заводе», В. Маак (Таллин)—за кинопортрет в сюжете «Трубочисты», Э. Вахер (Таллин)—за кинорепортаж в сюжете «Новая телевизионная мачта», А. Ближа (Вильнюс)—за сюжет на сельскохозяйственную тему—«Дойная площадка»; В. Горбунов (Таллин)—за сюжет на сельскохозяйственную тему «Птицеферма», М. Шнейдеров (Рига)—за сюжет по искусству «В кукольном театре»; М. Посельский и А. Гриберман (Рига)—за сюжет на спортивную тему «Комбинированная эстафета», М. Посельский (Рига)—за лучший сатирический сюжет «Спекулянты».

Кроме того, жюри конкурса единогласно решило премировать оператора Вильнюсской студии В. Старошаса за сюжет «Радиолюбители», как один из лучших сюжетов, показанных на совещании.

●

Конференция продолжалась пять дней, но никому из ее участников она не показалась утомительно длинной. Каждому хотелось высказаться, поделиться своими трудностями, рассказать об удаче товарищей, получить ответ на волнующий вопрос.

— Совещание было очень полезным,—говорит И. Копалин,—уже потому, что мы ближе познакомились друг с другом и обменялись опытом.

Задача подобных совещаний—дать толчок развитию творческой инициативы кинодокументалистов. Таллинская встреча несомненно поможет кинодокументалистам республик Прибалтики и Белоруссии добиться новых творческих успехов.

М. КОРОЛЕВА,
спец. корр. журнала «Искусство кино»

БОЛЬШИЕ ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ

Для коллектива Центральной студии документальных фильмов 1957 год был годом активной деятельности, годом творческих поисков, отдельных неудач и немалых успехов.

Говоря об итогах года, надо прежде всего упомянуть об историко-революционных фильмах, выпущенных к 40-летию Великого Октября. Фильмы «Незабываемые годы», «Великий поворот», «Здесь жил Ленин», «Свет Октября» являются выдающимися произведениями документального киноискусства последних лет.

Ряд крупных цветных документальных фильмов был посвящен VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов в Москве («Мы подружились в Москве», «Стартует молодость», «Над нами одно небо», «Искусство друзей»).

Среди картин на темы советского искусства можно назвать «Артисты цирка» и «Лебединое озеро». Несколько цветных фильмов было создано на материале зарубежных съемок, среди них такие, как «Афганистан», «100 дней в Бирме», «В Венеции», «В Египте», «Дар Меконга», «На острове Цейлон».

В результате участия кинооператоров в антарктической экспедиции были сняты фильмы «На шестом континенте» и «Огни Мирного».

В конце года студия выпустила цветной фильм «Праздник нового мира», а также фильм, рассказывающий о замечательных успехах отечественной науки и техники,—«Первые советские спутники Земли».

Без этого беглого перечня основных работ прошлого года нельзя было бы полностью оценить производственные перспективы студии в текущем году, еще более обширные, чем раньше.

Тематический план 1958 года очень разнообразен. Он охватывает ряд важнейших общественно-политических проблем, ряд вопросов развития народного хозяйства, культуры и искусства.

В плане большее место, чем в прошлом году, занимает создание документальных фильмов о передовых людях нашей страны. Предполагается создать множество короткометражных фильмов — наиболее оперативных в производстве и удобных в прокате. Надо сказать, что, к сожалению, до сих пор некоторые режиссеры Центральной студии недооценивают значения короткого фильма в 1—2 части (или, что еще хуже, отдавая должное короткометражным фильмам на словах, сами стараются делать фильмы как можно длиннее).

Крупнейшим документальным фильмом должен явиться фильм «Коммунисты», в образной, публицистической форме рассказывающий о великом союзе единомышленников, передовых людей нашего времени, об их будничном труде и великих подвигах во имя счастья народа. Этот фильм—поэтический и суровый, простой и романтически-приподнятый—должен стать подлинной песней о нашей партии—организующей и направляющей силе нашего общества.

Фильм отразит также единство коммунистических и рабочих партий в благородной борьбе за мир и социализм. Над этим фильмом уже начал работать режиссер И. Копалин.

Осенью 1958 года страна будет отмечать сорокалетие Ленинского комсомола. Этому крупному общественно-политическому событию студия намечает посвятить полнометражный фильм под условным названием «Пять орденов» (режиссер Л. Дербышева)—рассказ о героическом пути комсомола и о его славных революционных традициях, о том, как советская молодежь участвует в хозяйственном и культурном строительстве страны.

Еще один фильм будет посвящен молодежи. «Мечты сбываются»—так предполагает назвать свой фильм автор творческой заявки режиссер А. Ованесова. Этот черно-белый фильм, построенный в значительной степени на материалах киноархивов и кинолетописи, расскажет о том, как сбываются в нашей стране самые смелые мечты молодежи. Автор фильма предполагает проследить за судьбами конкретных героев, наших современников. Широкое использование кинонаблюдений позволит в документальных кадрах отразить на экране судьбы нашего поколения, выросшего, сложившегося и возмужавшего за годы Советской власти.

Интересную творческую заявку сделали режиссер С. Гуров и сценарист Ю. Каравкин. Условное название фильма «XX век». В нем авторы предполагают проследить за мировым развитием науки и техники в период от Всемирной выставки 1900 года в Париже до Всемирной выставки 1958 года в Брюсселе. Наибольший интерес представляет показ (на фоне общего мирового технического прогресса) бурного, невиданного роста советской науки и техники, сделавшей грандиозный скачок в своем развитии за последние двадцать лет и обогнавшей во многих отношениях науку и технику наиболее развитых капиталистических стран.

Несколько цветных фильмов намечено создать на материале Брюссельской Всемирной выставки.

Продолжая серию фильмов о мастерах советского балета, режиссер З. Тулубьева предполагает создать фильм-балет «Красный цветок», в котором основную партию будет исполнять Г. Уланова.

Второй крупной работой в этом жанре явится документально-художественный фильм, посвященный 60-летию МХАТа, над которым работает режиссер И. Посельский.

Предполагается также снять широкоэкранный цветной фильм об одном из самых популярных хореографических коллективов страны—Государственном ансамбле танца под руководством И. Моисеева.

Большое место в тематическом и производственном планах Центральной студии документальных фильмов в 1958 году займут короткометражные фильмы на самые различные актуальные темы современности.

Специальная серия короткометражных фильмов будет посвящена выдающимся борцам за мир.

Творческая заявка на фильм «В воздушных просторах» сделана оператором А. Левитаном и журналистом Е. Рябчиковым. На основе этой заявки предполагается снять цветной короткометражный фильм о новой советской авиационной технике, о самолетах «ТУ-104», «ТУ-114», «Москва» и других, а главное, о людях нашей гражданской авиации, об их трудовых буднях.

Над интересной темой будет работать режиссер Я. Бабушкин. Условное название его будущего фильма «Ночная Москва». Этот фильм покажет на экране незаметных тружеников столицы, всех тех, кто обеспечивает бесперебойное бытовое обслуживание огромного города. Это рабочие и инженеры хлебозаводов, ремонтные рабочие и электрики, врачи скорой помощи, пожарные и т. д. Зрители увидят на экране телефонные станции, подземное хозяйство метрополитена, московский аэропорт и трамвайные парки—все большое, сложное и разнообразное хозяйство столицы, не прекращающее ни на минуту своей работы.

Короткометражный фильм «Мы строим» будет посвящен благородной работе строителей, на наших глазах создающих новые районы столицы.

Режиссер С. Бубрик приступил к работе над документально-биографическим фильмом о великом пролетарском писателе Максиме Горьком.

Ряд одночастевых фильмов-очерков посвящен передовым людям нашего времени—новаторам производства, врачам, учителям, председателям колхозов, ученым и т. д.

Тематический план студии предусматривает создание ряда короткометражных фильмов, посвященных наиболее интересным спортивным событиям этого года (розыгрышу первенства мира по горнолыжному спорту, первенству мира по конькам, первенству мира по футболу и гимнастике и т. д.).

В этом разделе плана предусмотрен также цветной «фильм-путешествие» под условным названием «По нехоженым тропам»—о двух туристских группах, идущих по сложным и малоизвестным маршрутам в Хевсуретии и Средней Азии.

Значительный раздел тематического плана студии составляют фильмы, создаваемые на материале зарубежных съемок. Это прежде всего фильмы о жизни стран социалистического лагеря. Среди них совместные постановки с этими странами: «На реке Янцзы» (режиссер Л. Варламов, «Чехословакия», а также картины о Румынской Народной Республике, о Германской Демократической Республике, о Корейской Народно-Демократической Республике.

Намечается также создание фильмов о Японии, Йемене и других странах.

Перечисленные темы далеко не исчерпывают тематического и производственного планов студии.

В заключение следует сказать о большой и интересной творческой работе, к которой приступили режиссер Л. Кристи и сценарист В. Комиссаржевский. Речь идет о создании второй программы для панорамного кино. Этот фильм-концерт под условным названием «Ночь чудесных свершений» задуман как представление, в котором в увлекательной художественной форме будет рассказано о крупнейших достижениях советской науки, искусства, техники, об осуществлении в нашей стране самых дерзких мечтаний человечества.

●

Реализация обширных творческих планов Центральной студии документальных фильмов несомненно потребует дальнейшего расширения ее производственной базы, а также пополнения ее коллектива новыми, молодыми творческими кадрами, особенно режиссерскими.

Первоочередной задачей является также расширение круга писателей и журналистов, привлекаемых к творческой литературной работе на студии.

В 1956—1957 годах в документальном кино успешно работали Е. Воробьев, Б. Агапов, А. Сурков, И. Горелик, Е. Рябчиков, Л. Кассиль, А. Аджубей, И. Котенко, Е. Кригер, Ю. Каравкин, В. Комиссаржевский, С. Образцов, И. Андроников, А. Марьямов, Д. Заславский, Ю. Трифонов, А. Софронов и ряд других писателей и журналистов. Однако все возрастающий объем производства, разнообразие тем и жанров настоятельно требуют дальнейшего расширения круга авторов, привлечения новых сил как из числа известных и опытных мастеров, так и из литературной молодежи.

Неиссякаемым, животворным источником бьет жизнь советского народа. Замечательны его дела и еще более грандиозны перспективы.

Наша действительность, многообразная, стремительная в своем развитии,—вот что питает и всегда будет питать творчество работников советской документальной кинематографии.

И можно не сомневаться, что, укрепляя связь с жизнью, мастера документального кино с честью выполнят стоящие перед ними большие, сложные, увлекательные задачи.

В. ГОЛОВНЯ,
директор Центральной студии документальных фильмов

КИНОДОКУМЕНТАЛИСТЫ ПОДВОДЯТ ИТОГИ

Три дня продолжалась творческая конференция работников Центральной студии документальных фильмов, посвященная итогам деятельности этой студии в 1957 году.

Режиссер Р. Григорьев в своем докладе подчеркнул, что многие произведения документальной кинематографии, появившиеся в минувшем году, свидетельствуют об идейной зрелости их создателей, о росте мастерства, в них чувствуется стремление к широкому использованию многообразных выразительных средств кино.

Высоко оценивая юбилейные фильмы «Незабываемые годы», «Великий поворот», «Здесь жил Ленин» и картины о Всемирном фестивале молодежи—«Над нами одно небо», «Мы подружились в Москве», «Стартует молодость», докладчик указал в то же время на отдельные сценарные и режиссерские просчеты в этих работах. Особое внимание в докладе было уделено фильмам молодых режиссеров и работам авторов-операторов. Наиболее удачными среди них докладчик считает фильм «Огни Мирного», талантливо снятый оператором А. Кочетковым в сложнейших условиях Антарктики, картину автора-оператора Е. Легата «В стране солнечных ночей», кинорепортаж А. Зенякина и Е. Рябчикова «В одном совнархозе».

— Однако,—говорит Р. Григорьев,—интересные замыслы не всегда находили полноценное воплощение. Так было, например, с фильмом «Искусство друзей». Неудачными оказались картины «Среди лесов Подмосковья», «Один из первых». Им не хватает образной силы, подлинной кинематографической выразительности.

— Несмотря на ряд отрадных творческих успехов,—продолжает докладчик,—советские кинодокументалисты еще в большом долгу перед зрителями.

Все еще недостаточно ярко и многогранно отражают они жизнь нашей Родины, славные дела советских людей, те зримые черты коммунизма, которыми так богаты наши дни. Творческий коллектив студии приложит все усилия, чтобы с честью выполнить важные задачи, выдвинутые в выступлениях Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа».

Доклад Ю. Каравкина был посвящен разбору кинопериодики.

В выступлениях Л. Дербышевой, Д. Каспия, А. Левитана, Н. Кармазинского, М. Семеновой, Н. Ведровой, А. Колошина, И. Копалина, В. Головни были выдвинуты многие актуальные творческие вопросы—о всестороннем отражении духовного мира советского человека, о репортаже, о содружестве оператора и режиссера, о сценариях и текстах в документальном фильме и другие. Участники конференции предостерегали некоторых режиссеров и операторов, раздраженно реагировавших на критические замечания, от самоуспокоенности и снижения требовательности к собственной работе.

Серьезные вопросы поднял в своем выступлении П. Шлыков—оператор Свердловской киностудии. Он призвал, в частности, шире пропагандировать передовой опыт новаторов производства, жизнь и труд героев целинных земель.

В прениях выступили также А. Лебедев, Б. Вейланд, В. Фартучный, А. Семин, В. Ешурин, А. Щекутьев, С. Зенин, О. Подгорецкая; представители республиканских киностудий В. Лавров (Ашхабад), В. Конягин (Баку), Г. Аслонян (Ереван), А. Аджибегашвили (Тбилиси).

К 90-летию
со дня рождения
А. М. Горького

И. Вайсфельд

ГОРЬКИЙ И КИНО

Новые материалы

Работая над исследованием «Горький и кино», я провел беседы с рядом деятелей кинематографии, попросил их поделиться своими воспоминаниями о встречах с великим писателем. Одна из бесед на эту тему была проведена 15 марта 1955 года с недавно умершим режиссером и оператором Юрием Андреевичем Желябужским, близко знавшим Горького на протяжении многих лет. В беседе принял участие М. Н. Алейников, один из старейших деятелей советской кинематографии, являвшийся руководителем киностудии «Межрабпом-Русь» во время постановки фильма Вс. Пудовкина «Мать».

Я поставил перед Ю. Желябужским несколько вопросов, мало разработанных или совсем не освещенных в нашей литературе.

Первый вопрос касался отношения Горького к дореволюционным фильмам. Ю. Желябужский долго жил в доме Горького и мог рассказать об оценках, которые давал писатель тем или иным кинокартинам. До сих пор мы могли судить об отношении Горького к немому кино преимущественно по его корреспонденциям с Нижегородской ярмарки 1896 года, где демонстрировались фильмы Люмьера. Воспоминания очевидца о более поздних кинематографических впечатлениях Горького дают дополнительный интересный материал, относящийся к более позднему времени.

Ю. Желябужский охотно откликнулся на мое предложение и рассказал следующее (его ответы привожу по хранящейся у меня стенографической записи):

— Я хорошо помню А. М. Горького примерно с февраля 1904 года, а воспоминания о том, как Горький относился к кинематографу, начинаются с «каприйского» периода его жизни.

Единственным культурным развлечением на Капри был крошечный кинотеатр, — он действовал всего два раза в неделю. Программа всегда состояла из нескольких картин: драма, видовая, культурфильм (нечто вроде научно-популярных короткометражек) и комедия. И нужно сказать, что Горький не пропускал буквально ни одной программы.

Обычно всем домом мы направлялись в кинематограф. На моей обязанности лежало закупать билеты для всех и, кроме того, закупать первые два ряда для каприйских мальчишек. Как только мы трогались из дома, нас окружала ватага юных зрителей. Мальчишки нас приветствовали, шли вместе с нами смотреть программу—одни в первый раз, другие во второй.

Когда на Капри приезжал Шаляпин, то и он ходил с нами в кинотеатр вместе со своей женой.

Что в кино нравилось и что не нравилось Горькому?

С большим интересом он смотрел видовые фильмы. Его очень интересовала цейтраферная съемка—например, распускание цветка; ему нравились комедии Пренса, Макса Линдера. Ранние комические, где показывались всякие гримасничающие уроды, ему не нравились.

Горький не любил картин Глупышкина. Он очень интересно мотивировал это: ему не нравился Глупышкин не потому, что он не любил гротесковые вещи, а потому, что эти комические остановились на полдороге. Вооб-

ще-то Горький любил эксцентрику, говорил, что в эксцентрике он видит новый подход к отражению жизни: реальные вещи доводятся в эксцентрическом произведении искусства до своего отрицания. Пренс ему нравился тем, что разрабатывал комические ситуации, а не внешние трюки.

А. М. Горький и В. И. Ленин, когда он приезжал на Капри в 1908 году, с удовольствием смотрели комедию Пренса о добродетельном воре, у которого были больные дети. Доктор рекомендовал отправить детей на море. Пренс сейчас же идет на телеграф и отправляет сообщение жене: «Дорогая, будь спокойна, я достал деньги, мы отправим детей на море». Выйдя из телеграфа, он встречает какого-то еще более несчастного, чем он сам, человека, отдает ему деньги, возвращается на телеграф и опять сообщает жене: «Дорогая, произошли некоторые перемены, денег пока нет, но ты не беспокойся—я достану, все будет хорошо».

Очень хорошо А. М. Горький относился и к цирку. Он любил не клоунов разговорного жанра, а всевозможных эксцентриков, жонглеров и одно время увлекался французской борьбой. В 1915—1916 годах в цирке выступал замечательный итальянский клоун Пишель—он работал в плане эксцентрики. Этот артист очень нравился Горькому, так же как и жонглер Растрелли—красивый молодой парень, великолепный мастер своего дела. Горький говорил, что его увлекают культура тела и движения, доведенные до совершенства.

Детективных фильмов в то время было мало. Вестерны* в большом количестве появились позже. Демонстрировались главным образом драмы, которые мало нравились Горькому. Особенно он был возмущен одной французской комедией, сделанной по сюжету пьесы Скриба «Стакан воды». В этом фильме все было сведено к двум-трем внешним ситуациям, и от комедии Скриба ничего не осталось. Обычно драмы тогда делались на 200—300 метров. Это было в 1910—1911 годах.

В то время на Капри снималась и затем демонстрировалась с большим успехом картина «Тиверий»—она шла в кинотеатре не два дня, а целую неделю подряд. Фильм о развратном римском императоре ставила фирма «Чинес». Это была по тому времени грандиозная историческая постановка, но она, конечно, не могла идти в сравнение с такими вещами, как «Мацист», или более поздними немецкими или итальянскими фильмами. Однако по тому времени это была большая постановочная картина.

* Ковбойские фильмы.—*И. В.*

Правда, на Капри удалось снять немного: развалины представляли собой только фундаменты и нижние этажи древних зданий. Главным образом использовали каприйский пейзаж. Актеров участвовало в съемках мало, зато местных рыбаков одели в исторические костюмы римских сенаторов.

Горький с интересом смотрел эту картину.

В предреволюционные годы Горький сделал попытку организовать киностудию при Московском Художественном театре. Нет сомнений, что это начинание было тесно связано со всей деятельностью Горького, стремившегося сплотить передовые силы русской культуры в борьбе против декаданса, бульварщины в литературе и искусстве. Киностудия при передовом театре России могла создать в дореволюционной кинематографии новые традиции, найти новые пути развития молодого искусства, противостоять потоку пошлости и шовинистической пропаганды, заливавшему в то время экраны страны.

Ю. Желябужский не располагал исчерпывающими сведениями по истории этого начинания, но подтвердил, что идея создания студии принадлежала Горькому, и рассказал некоторые подробности этого замысла:

— Я был тогда студентом Политехнического института, учился на кораблестроительном отделении и увлекался фотографией. В нашей семье, близкой к Художественному театру, обсуждались вопросы театральной жизни, в частности, проблемы режиссуры, актерского мастерства. Обсуждался вопрос о том, что нужно вносить культуру в кинематограф, который тогда очень быстро развивался. Тогда и возникла мысль об организации нового кинематографического дела.

Деньги давал Лианозов; предполагалась постройка кинофабрики во дворе Художественного театра. Моя мать* должна была привлечь актеров, режиссеров и вообще мхатовских людей, а Горький должен был привлечь литераторов, чтобы создавались настоящие сценарии. В качестве технолога пред-

* М. Ф. Андреева, жена Горького.—*И. В.*

полагалось привлечь Л. Б. Красина, который в то время заведовал русским отделением «Симменс-Шукерт». Должен был принять участие в деле и А. Н. Тихонов, и целый ряд людей, связанных с нашей семьей.

Борьбу за культурный кинематограф решили начинать с инсценировки классиков, что, кстати сказать, делали и Тимон и Ханжонков*. С другой стороны, хотели создавать и новый современный репертуар по произведениям литераторов, сосредоточенных, главным образом, вокруг «Знания», «Летописи». Из крупных писателей тогда для кино писал только Леонид Андреев. Большинство других относились к кино, как к чему-то второсортному, как к балагану.

Был взят курс на реалистическое искусство: раз в деле участвовал МХАТ, раз намечались в качестве сценаристов писатели круга «Знания»,—это определяло прогрессивное направление нового начинания.

Помню беседы о том, что довольно уже терпели безобразия в кино, что нужно использовать его для целей просвещения.

Из прославленных в то время кинематографистов в студии должен был принять участие Максимов. Предполагалось привлечь и мхатовских актеров. Уже тогда шла речь о Качалове, Леонидове, Москвине. Из режиссеров предполагалось пригласить Марджанова.

Насколько я помню, бурные события Февральской революции отвлекли инициаторов создания студии от дальнейших практических шагов.

Ю. Желябужский был одним из пионеров советской научно-популярной кинематографии. В частности, ему принадлежит честь создания картины о добыче торфа гидравлическим способом,—картины, о которой Ленин говорил в докладе на VIII Всероссийском съезде Советов 22 декабря 1920 года следующее:

«Нужно всюду больше вводить машин, переходить к применению машинной техники возможно шире. Добывание торфа гидравлическим способом, которое так успешно двинуто вперед ВСНХ, открывает возможность добывания топлива в огромном количестве и устраняет необходимость привлечения обученных рабочих, так как при таком способе могут работать и необученные рабочие. Мы эти машины произвели, я лично советовал бы товарищам делегатам посмотреть кинематографическое изображение работ по добыванию торфа, которое в Москве было показано и может быть продемонстрировано для делегатов съезда. Оно даст конкретное представление о том, где одна из основ победы над топливным голодом».

Историкам кино было известно, что Горький имел некоторое отношение к созданию фильма о Гидроторфе, но только автор этого фильма знал обстоятельства, при которых возникла мысль о съемке картины.

В изложении Ю. Желябужского история возникновения замысла и его воплощения выглядит так:

— Я жил тогда на Страстном бульваре. Рядом жил Дубовский—автор архитектурного проекта Шатурской станции. Как-то раз Дубовский обратился ко мне с таким вопросом: «Идет строительство огромной станции, уже начата добыча торфа, который послужит топливом для будущей станции. Очень хотелось бы всю эту работу заснять для кино. Мы обращались в Наркомпрос, но никаких результатов не добились. Нельзя ли все же каким-то образом произвести съемку?»

Я ответил, что сделать это очень просто: нужно только купить пленку, пригласить оператора и дать ему инструктора. «А вы взялись бы за это дело?»—спросил Дубовский. Я ответил, что взялся бы за съемку. И через три-четыре дня в сопровождении инженера-инструктора я выехал на строительство. Там я познакомился с Винтером.

Когда я вернулся с материалом, первый, кого я встретил, был тогдашний руководитель кинематографического дела тов. Лещенко. Он сказал, что В. И. Ленин уже несколько раз обращался к нему по поводу того, чтобы заснять стройку электростанции.

Лещенко сейчас же позвонил Ленину с сообщением, что оператор Желябужский ездил на Шатуру и все снял. После этого Лещенко был уверен, что я что-то понимаю в торфе, поэтому, когда инженер Классон осенью обратился к нему с просьбой снять работу Гидроторфа, Лещенко поручил эту съемку мне. Я выехал и снял работу первого деревянного торфососа и все новые опыты добычи торфа гидравлическим способом.

Через два-три дня после моего возвращения в Москву приехал А. М. Горький. Когда мы

* Владельцы кинофабрик.—*И. В.*

увиделись, он стал расспрашивать меня о том, чем я занимаюсь. Горький просил рассказать обо всем подробно, что я и сделал с пылом и жаром, полный еще самых непосредственных впечатлений. Я рассказал о том, как механизированы самые трудоемкие процессы по добыче торфа. Горький мне сказал, что расспрашивает меня не случайно, и что Красин также считает гидравлический способ торфодобычи большим делом, но часть старых специалистов ориентируется на прежние способы добычи, собственно говоря, ручные.

— А нельзя ли было бы все эти материалы показать Ильичу?—спросил Горький.

— Показать можно, но у меня еще не сделаны надписи.

— Ну, это не важно, ты сам все расскажешь.

И вот вскоре в Кремле состоялся просмотр. Я показал материалы, снятые на Шатуре и на другой станции. Таким образом, получилось наглядное сопоставление двух способов добычи торфа.

В зале на просмотре присутствовали слушатели кремлевских командных курсов, почти весь состав Малого Совнаркома, были Бонч-Бруевич, Горький, Классон и специалисты по торфу.

Я сидел между А. М. Горьким и В. И. Лениным и сопровождал показ объяснениями, причем В. И. Ленин просил «провозглашать» как можно громче, чтобы слышали все. Во время просмотра слышались реплики со стороны гидроторфовцев и цуторфовцев. По окончании сеанса тут же в зале развернулась оживленная дискуссия между представителями Гидроторфа и Цуторфа, причем Ленин не только не останавливал, а, наоборот, даже «подстрекал» участников к острой полемике. Наконец, когда представитель Цуторфа сказал: «Все это хорошо в теории, а торфа у вас на полях нет», Ленин спросил меня о том, где сняты штабеля, которые все видели на экране. «На Гидроторфе»,—ответил я. Владимир Ильич поблагодарил всех, быстро повернулся и ушел.

Прошло всего несколько дней, и было принято постановление Совнаркома о выделении Гидроторфа в специальную организацию, во главе которой был поставлен Классон, и создана комиссия для быстрейшего продвижения заказов. После этого дело пошло полным ходом, и уже в следующем году на Гидроторфе работало шесть металлических торфососов. В то время это имело огромное народнохозяйственное значение. Ленин нашел нужным упомянуть об этом в своем докладе на VIII съезде Советов.

Обращаясь к делегатам, Ленин говорил о добыче торфа гидравлическим способом и добавил, что кинематографическое изображение может быть показано делегатам съезда.

Через день в Колонном зале специально для делегатов съезда был показан мой фильм «Надо уметь использовать свое богатство». Фильм рассказывал об электростанциях, работающих на различном топливе, в том числе на одном из самых выгодных—на торфе. В картину были включены также снятые Эдуардом Тиссэ кадры, в которых запечатлена закладка Шатурской электростанции.

Ленин дал указание широко поставить пропаганду нового способа торфодобычи, показывать всюду фильмы о торфе и сопровождать сеансы лекциями. Поэтому в составе Гидроторфа был образован отдел производственной пропаганды, которым ведал я.

В 1919 году Ю. Желябужский (вместе с А. Саниным) создал фильм «Поликушка» по Л. Н. Толстому. Фильм этот имел успех и у нас, и за рубежом, в частности, в Германии, где Горький и смотрел его. В связи с просмотром «Поликушки» Ю. Желябужский встречался с Горьким в Берлине. Беседы с Горьким касались не только «Поликушки».

Ю. Желябужский рассказывает:

— Интерес Горького к кинематографу в это время не только не ослабел, но, я бы сказал, еще более усилился. Каждый раз, как он приезжал в Берлин, он обязательно шел в кинематограф. Мы вместе смотрели тогдашние немецкие фильмы.

В те дни французские войска оккупировали Рур. В ответ на это одна из немецких фирм выпустила фильм реваншистского характера «Вахт ам Рейн». После окончания сеанса зрители-шовинисты стоя запели милитаристский гимн.

Выходя из кинотеатра, Алексей Максимович сказал:

— А придется нам с ними еще драться.

Горький почувствовал угрозу возрождения милитаризма в этой стране.

В то время был подготовлен к выпуску фильм «Поликушка» по Л. Толстому,—я был оператором этой картины, и мне хотелось показать Алексею Максимовичу свою работу. Я показал ему фильм.

К фильму Алексей Максимович отнесся положительно. На него произвела большое впечатление реалистическая игра актеров,—и не только Москвина, но и исполнителей второстепенных ролей. Алексей Максимович отметил правдивость фильма.

В тот день он говорил о значении глубокой художественной правды в искусстве, в частности в кинематографе, о том, что она даст кинематографу большое будущее. В «Поликушке», по его мнению, были показаны характеры людей, внутреннее действие, эмоции, а не чисто внешние коллизии.

Следующие вопросы, поставленные в беседе, касались работы Горького над киносценариями, в частности над сценарием «Степан Разин». Я спрашивал также о том, как относился Горький к дореволюционной постановке фильма по опере «Псковитянка», верны ли сведения, что писатель имел к ней какое-то отношение. Много кривотолков в кинематографической среде было и об отношении писателя к экранизации его повести «Мать» кинодраматургом Н. Зархи и режиссером В. Пудовкиным. Распространялись слухи, будто Горький относился неодобрительно к немому фильму «Мать».

Воспоминания Ю. Желябужского и принимавшего участие в беседе М. Алейникова дали ценный материал по этим немаловажным для истории кино вопросам.

— Относительно сценариев А. М. Горького. Не помню, какая фирма обратилась к нему с просьбой написать сценарий «Степан Разин». Он рассказал мне об этом, когда я ездил к нему в Германию. Тогда, между прочим, я показал Горькому картину «Царевич Алексей», которая понравилась ему.

У Алексея Максимовича были темы, о воплощении которых он мечтал по многу лет. Так, он мечтал написать о Степане Разине, затем—о Василисе Премудрой, о Ваське Буслаеве, о Девке Чернавке. Эти образы его очень привлекали.

По-моему, просьба о написании сценария «Степан Разин» пришла к Горькому через издательство Ладыжникова,—во всяком случае, ни я, ни Алейников к этому никакого касательства не имели. И вот в Германии Алексей Максимович спрашивал моего совета—стоит или не стоит браться за это дело.

Через некоторое время в Берлине Алексей Максимович читал наброски сценария. Отдельные сцены были написаны очень сильно, например, сцена в пещере. Но, когда Горький спросил меня, сценарий это или не сценарий, я ответил, что это, конечно, еще не сценарий, а только канва для будущего сценария, подробное либретто с интересными, но чисто литературно решенными вещами, что для кинематографа неприемлемо подробное описание хода мыслей, настроений, состояний Разина, которые нельзя показать.

У меня создалось впечатление, что Горький колебался—вести ему работу дальше или прекратить. Дальнейшей судьбы этого произведения я не знаю. Видимо, Алексей Максимович не считал сценарий законченным, удовлетворяющим его вполне*.

После возвращения Горького из-за границы я виделся с ним гораздо реже. Однажды я встретил его совершенно случайно. Я ехал в трамвае с кинофабрики по Ленинградскому шоссе и вдруг увидел машину, в которой сидел Горький. Я окликнул Алексея Максимовича, на следующей остановке вышел из трамвая, и мы поехали с ним смотреть Москву, а потом к нему домой.

Он мне сказал тогда, что видел мою картину «В город входить нельзя»**. Оказывается, Шумяцкий*** показал ему этот фильм и еще ряд картин, которые считал интересными. Горькому очень понравились Леонидов и Эггерт, а самый сюжет показался не то что надуманным, а не очень оправданным, как он выразился. Я рассказал ему о том, какие мытарства были у меня со сценарием,—Ржешевский создавал чрезвычайно гиперболизированные образы.

Относительно консультации по «Псковитянке».

У Шаляпина был импрессарио, который устраивал его гастрольные поездки. И когда возникла мысль снять Шаляпина в кино, то этот импрессарио заявил ему: «Зачем давать наживаться кинематографистам, когда мы сами можем снять картину».

---

* Сценарий А. М. Горького «Степан Разин. Народный бунт в Московском государстве 1666—[166]8 годов» напечатан в 18 томе Собрания сочинений (М., 1952).

** Картина выпуска 1929 г. Сценарий А. Ржешевского.

*** Б. З. Шумяцкий—в то время начальник Главного управления кинофотопромышленности при СНК СССР.

Хорошо помню, что Алексей Максимович отговаривал Шаляпина, разъясняя, что опера—одно искусство, а кинематограф—другое, и нужно, чтобы фильм снимали люди, которые действительно умеют это делать. Но Шаляпина соблазняли большими доходами, и он решил делать картину своими силами. Для этой цели был приглашен в качестве режиссера Иванов-Гай.

Когда фильм был показан, оказалось, что это жалкое, убогое зрелище. Декорации почти не строились, под видом Пскова снимались строения старой выставки на Ходынке. Въезд Грозного, который производил грандиозное впечатление в театре, в фильме выглядел весьма жалко.

Когда после просмотра мы вернулись домой, Горький бранил Шаляпина. Картина вышла, но успеха не имела—это было чисто коммерческое предприятие.

Я помню, что в 1915—1916 году был разговор о том, чтобы снять Шаляпина в роли Дон-Кихота. Шаляпин работал над этой ролью, когда жил на Капри, и Алексей Максимович очень много помогал Шаляпину. Он давал ему множество книг—у Шаляпина были собраны всевозможные рыцарские романы, чтобы он мог глубже войти в атмосферу времени.

По вечерам велись дружеские беседы об образе Дон-Кихота и эпохе Сервантеса, что помогло Шаляпину создать действительно классический образ Дон-Кихота. Но кому принадлежала мысль об экранизации «Дон-Кихота»—не помню.

Затем беседа коснулась отношения А. М. Горького к экранизации повести «Мать».

М. Алейников сообщил:

— Когда Н. Зархи взялся писать сценарий «Мать», мы хотели командировать его к Горькому, но Алексей Максимович ответил, что ему трудно будет заниматься сценарием и что он дает согласие на экранизацию. Когда сценарий был написан, мы отправили его Горькому и никаких замечаний от него не получили, но через Марию Федоровну* он передал, что возражений не имеет. Мария Федоровна дала очень хорошую аттестацию сценарию, и, когда картина вышла, Горький был ею доволен. Я знаю об этом со слов Марии Федоровны.

В этой беседе Ю. Желябужский припомнил еще одно интересное обстоятельство.

— Горький, который был инициатором создания серии романов о молодом человеке, говорил, что хорошо было бы эту серию также и экранизировать.

Последний вопрос я сформулировал следующим образом: «Как Вы расцениваете легенду, все еще имеющую хождение среди кинематографистов и литераторов, о якобы отрицательном или равнодушном отношении Горького к кино?»

Ответ Ю. Желябужского был кратким и исчерпывающим:

— Горький всегда положительно относился к кино, и легенда о его отрицательном отношении к кинематографии—чистое недоразумение.

---

* М. Ф. Андрееву.

А. Мелькумов, Г. Шепотинник

МОЛОДЕЖЬ НА СТУДИЯХ

Наступило то желанное время, когда перед режиссерской молодежью уже не стоит так остро проблема получения самостоятельной постановки. Сегодня мы можем с чувством удовлетворения сказать, что на киностудиях страны самостоятельно работает большая группа молодой режиссуры. Только на «Мосфильме» за последние два-три года дебютировали своими фильмами 13 режиссеров, 8 операторов, 12 художников. Все 10 режиссеров, пришедшие на студию имени М. Горького за последние 5—7 лет, получили самостоятельные постановки.

Результаты широкого выдвижения молодых кадров на путь самостоятельного творчества не замедлили сказаться. В числе лучших фильмов, выпущенных за последние годы, многие принадлежат молодым и начинающим свою творческую жизнь режиссерам: «Весна на Заречной улице» М. Хуциева и Ф. Миронера, «За власть Советов» Б. Бунеева, «Сорок первый» Г. Чухрая, «Священная кровь» Л. Файзиева, «Долгий путь» Л. Гайдая и В. Невзорова, «Они были первыми» Ю. Егорова, «Два капитана» В. Венгерова, «Дело № 306» А. Рыбакова, «Чужая родня» М. Швейцера, «Солдат Иван Бровкин» И. Лукинского, «Земля и люди» С. Ростоцкого, «Попрыгунья» С. Самсонова и многие другие.

Этот список непрерывно пополняется, и каждому, кто следит за развитием современной отечественной кинематографии, виден вклад молодых киноработников в общее дело. Нельзя сказать, что этот вклад мал, но мы за то, чтобы он был удесятерен, и поэтому хотим поделиться некоторыми мыслями, касающимися условий работы творческой молодежи на кинопроизводстве в наши дни.

Известно, что в течение многих лет в кинематографии складывались условия, при которых творческая молодежь выдвигалась крайне медленно, многие молодые работники находились годами на второстепенных ролях в съемочных группах, теряли свою профессиональную квалификацию. Главной причиной сдвига, главным толчком к выдвижению творческих работников явилось резкое увеличение производства фильмов. Мы напоминаем об этом тем руководителям киностудий, которые склонны раздувать свою роль в этом деле и за громкими словами об успехах уйти от критики недостатков.

В этой статье мы используем факты и примеры, собранные большой группой киноспециалистов, знакомившихся с положением на студиях.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ТВОРЧЕСКИХ МАСТЕРСКИХ

Одной из форм художественного руководства молодежью должны были стать творческие мастерские, которые уже и ранее давали хорошие результаты. Вспомним хотя бы фильм С. Герасимова «Молодая гвардия». Это огромное кинополотно выросло из скромных ученических работ, начатых в стенах ВГИКа учебной мастерской под руководством С. Герасимова и получивших позднее производственное воплощение на киностудии имени М. Горького. Работа над фильмом «Молодая гвардия» дала нам целую группу новых актеров и режиссеров.

Крупнейшая киностудия страны—«Мосфильм», призванная накапливать передовой опыт творческой и производственной работы, также вступила на путь организации мастерских. В декабре 1954 года здесь были организованы творческие мастерские М. Ромма, Л. Арнштама, А. Роома, Г. Рошаля, Е. Дзигана, Г. Александрова.

Основная задача этих мастерских—оказание помощи молодым режиссерам, впервые осуществляющим самостоятельные постановки, воспитание их в духе творческого содружества, взаимной помощи, коллективной ответственности за создаваемые фильмы.

С момента организации мастерских прошло более трех лет. Время внесло неутешительные коррективы в это начинание. Из шести мастерских сейчас плодотворно работает только одна мастерская М. Ромма.

Метод коллективной работы, общность творческих интересов, стремление оказать реальную помощь каждому начинающему режиссеру дали возможность по-настоящему объединить всех участников мастерской. Здесь существует Совет мастерской, на котором обсуждаются темы будущих сценариев, творческие заявки режиссеров, готовые сценарии, эскизы декораций, пробы актеров, отснятый текущий материал и законченные производством фильмы.

Работа мастерской построена на добровольных началах взаимопомощи ее участников.

Тяга молодых работников к этой мастерской объясняется тем, что здесь создана подлинно творческая обстановка. Художественный руководитель мастерской М. Ромм никому не навязывает своего личного вкуса. Когда, например, молодой режиссер С. Самсонов, снимая фильм «Попрыгунья», решил пригласить на роль Дымова артиста С. Бондарчука, руководитель мастерской имел другую кандидатуру, но на ней не настаивал. С. Самсонов получил возможность решить эту роль в соответствии со своим собственным ви́дением и, как мы знаем, добился хорошего результата. Этот пример характеризует стиль руководства мастерской.

О практических успехах мастерской можно судить по картинам, снятым под руководством М. Ромма молодыми режиссерами С. Самсоновым, Г. Чухраем, В. Ордынским, Л. Гайдаем, В. Невзоровым.

На студии существует мнение, что если бы все мастерские работали с такой же активностью, как мастерская М. Ромма, то студия выпустила бы меньше слабых фильмов. С этим нельзя не согласиться. И тогда возникает вопрос, почему же остальные мастерские не только не работают с такой активностью, но вообще распались?

Нам кажется, что скорее всего это объясняется самим подходом к делу организации мастерских.

Художественные руководители подчас имеют дело собственно не с мастерскими, а с отдельными людьми, по приказу дирекции осуществляя шефство над первыми постановками молодых режиссеров, работа которых вызывает известные опасения. Эта форма художественного руководства, получившая сейчас распространение, во многих случаях, может быть, и полезна, но она в самой своей основе далека от идеи творческого содружества.

Нужно принять в расчет, что люди, получающие сейчас право самостоятельной работы, эти так называемые «молодые творческие работники», в действительности не такие уж безусые юнцы. Ими прожиты годы войны, учения, работы на производстве, приобретен немалый жизненный опыт. Достаточно напомнить, что на студии «Ленфильм», например, нет ни одного режиссера моложе 35 лет.

Полезно также вспомнить, что многие из наших теперешних мастеров в возрасте 30 лет были уже сложившимися режиссерами со своим творческим почерком. 28-летний С. Юткевич ставил фильм «Встречный», 29-летний С. Герасимов—«Семеро смелых», 28-летний Ю. Райзман—«Земля жаждет». А С. Эйзенштейну, как известно, исполнилось всего 27 лет, когда он создал «Броненосец «Потемкин».

Таким образом, при наличии «прочих данных», возраст 25—35 лет является вполне достаточным для больших кинематографических свершений. Если не касаться этих «прочих данных», то уже сам возрастной состав теперешних творческих мастерских обязывает их руководителей ко многому.

Во всяком случае, доказано, что мастерская М. Ромма обрела полнокровную жизнь именно потому, что уважение к творческой индивидуальности режиссера возведено здесь в принцип, усилия всех членов мастерской направлены к тому, чтобы помочь каждому раскрыть свое дарование. Это приносит пользу всем, не исключая и руководителя. М. Ромм говорит, что несмотря на весь свой опыт, он, как режиссер, находит для себя в работе мастерской много ценного.

Не следует копировать все организационные детали мастерской М. Ромма. Главное здесь—в единстве творческих устремлений и в желании работать совместно. Могут существовать мастерские, объединяющие представителей одного жанра, как, например, сценарная мастерская кинокомедии под руководством Е. Помещикова. Могут существовать мастерские под руководством нескольких мастеров. Быть может, полезно организовывать мастерские с участием и сценаристов, и режиссеров, и актеров, и операторов, и художников, и звукооператоров.

Нам кажется, что следует рекомендовать молодежи организовать на студиях творческие содружества разных по профессии, но сходных по творческим склонностям людей, которые проводили бы обсуждение конкретных вопросов киноискусства, просматривали бы и обсуждали работы своих товарищей, делились бы впечатлениями, советами, помогали молодым сценаристам в их работе над новыми сценариями, искали бы наиболее удачные решения различных творческих проблем, приглашали бы в качестве консультантов мастеров старшего поколения, в дружеском общении учились у них.

Сколько еще грандиозных тем в киноискусстве ждут своего разрешения только потому, что они не по плечу одиночкам!

НЕКОТОРЫЕ ОРГАНИЗАЦИОННЫЕ ВОПРОСЫ

К сожалению, на кинопроизводстве и поныне существует «порядок», при котором молодым режиссерам приходится «брать с бою» все—и сценарии, и технику, и опытных работников при формировании съемочных групп.

В этих условиях без поддержки старших товарищей—нелегко. Еще один довод в пользу мастерских! Но даже и члены мастерских не избавлены от административных неурядиц.

Формирование съемочных групп на студиях в большинстве случаев происходит бессистемно, наспех, без достаточного учета сложности фильмов и опытности режиссеров-постановщиков. В этом вопросе нет определенного принципа.

Как правило, опытные режиссеры-постановщики и директора картин при формировании группы отбирают себе все лучшие кадры, нередко даже за счет перемещения их из других действующих групп. В результате, молодые, впервые начинающие самостоятельные постановки режиссеры вынуждены брать неопытных работников.

Стремление старых мастеров укомплектовывать свои группы с избытком и только самыми опытными работниками до последнего времени не встречало достаточного противодействия со стороны директоров студий. В результате штаты групп мастеров и групп молодых специалистов как по количеству людей, так и по качеству работников оказываются неравными. А, казалось бы, именно директора студий, отвечающие за качество всех снимающихся на студии фильмов, должны быть в первую очередь заинтересованы в наиболее целесообразном распределении кадров, таком распределении, которое гарантировало бы высокое качество всей продукции.

Молодого режиссера или оператора, получившего первую самостоятельную постановку, необходимо подкрепить опытными в производственном отношении работниками. Практика показала, что несоблюдение этого условия обязательно приводит к осложнению съемочного процесса и, в конечном итоге, сказывается на качестве картины.

Например, творческий состав группы «Девочка и крокодил» был подобран целиком из начинающих работников: и режиссер Гиндин, и операторы Менакер и Соболь, и директор картины Зиновьев, и ассистент режиссера Гиппиус—все они работали над своим первым фильмом. Актеры подбирались наспех, утверждались тоже в спешке. Группа вышла из производственного графика, с опозданием выехала в экспедицию, в процессе съемок выявилась необходимость заменить девочку—героиню фильма—и произвести пересъемки. Все это серьезно сказалось на качестве фильма.

Режиссеру Н. Досталь, впервые самостоятельно осуществлявшему постановку фильма «Дело пестрых», дали малоопытного директора, вторым режиссером назначили совсем неопытного работника. Снимать картину поручили оператору, также не имеющему достаточного опыта.

Ни для кого не секрет, что создание фильма и для опытного мастера—дело нелегкое, так зачем же его осложнять?

Нам кажется, что идея выдвижения молодежи и так называемая «идея» молодежных групп—вещи разные, причем производственная абсурдность второй так называемой «идеи» доказана жизнью и обошлась государству дорого. Нельзя составлять группу только из работников, не имеющих производственного опыта.

Практика формирования съемочных групп, этого основного творческого и производственного звена, нуждается в коренном улучшении, ибо она имеет прямое отношение и к производственным показателям в процессе съемки фильма, и к идейно-художественным результатам работы вообще.

Анализ целого ряда слабых, неудавшихся фильмов, выпущенных за последние годы, обнаруживает две главные причины творческих неудач: неудачный подбор коллектива, снимавшего картину, и плохой сценарий.

СЦЕНАРНЫЙ ВОПРОС

Сценарий первой постановки—это едва ли не самое главное, самое решающее в творческом пути каждого режиссера. Этот сценарий должен быть хорошим. Но как часто бывает наоборот...

В сценарных отделах сидят вежливые люди. Молодому режиссеру разрешают, конечно, порыться... в сценарном браке. А вдруг он там отыщет жемчужные зерна.

Войдем в положение начинающего режиссера. Для того чтобы сценарный отдел студии подготовил ему хороший сценарий, он сам должен быть уже хорошим режиссером. Но раз этот человек ничего еще не снял, какое он имеет право на хороший сценарий? Так часто думает редактор, начальник сценарного отдела.

Лучшие сценарии опытных драматургов чаще всего, закрепляются студиями за ведущими мастерами, хотя в принципе правильнее было бы давать начинающим режиссерам сценарии самых квалифицированных сценаристов.

Молодые режиссеры часто подготавливают для себя сценарии сами или в содружестве с начинающими же сценаристами. Авторская работа режиссера обогащает его творческий опыт и приносит пользу сценаристу, но это имеет также отрицательную сторону. Талант режиссера и сценариста редко сочетается в одном лице, а режиссеру, даже имеющему литературный дар, приходится проделывать двойную работу, что оказывается ему не всегда по силам.

На экраны кинотеатров вышла целая вереница плохих и слабых фильмов, снятых молодыми режиссерами. Достаточно познакомиться со сценариями таких фильмов, чтобы понять, насколько трудно было положение молодых режиссеров. «Увлекающийся народ»—режиссеры, взявшись за по-

становку фильмов, переоценили свои силы. Но должны же быть на производстве более спокойные, более трезвые умы, которые удержали бы их от рискованного шага. Не это ли долг сценарных отделов?

К сожалению, очень часто именно сценарные отделы, «мозг» кинопроизводства, не обнаруживают должной требовательности к сценариям и сами несут ответственность за творческий брак. Только на студии «Мосфильм» за последние два года почти ни один сценарий не был запущен в производство без того, чтобы в дальнейшем, уже в процессе производства, его не пришлось серьезно дорабатывать.

В результате запуска в производство недоработанных сценариев двенадцать фильмов в 1956 году были завершены с опозданием против календарно-постановочного плана. Тринадцать фильмов были закончены с перерасходом сметной стоимости в сумме 2800 тыс. рублей.

Часто редакторам сценарных отделов недостает профессиональных знаний. Они нередко пропускают сценарии с завышенным метражом, и это вызывает непроизводительную затрату времени и средств в процессе съемок, но это не самая большая беда. Большой профессиональный недостаток в работе значительной части редакторов заключается в узколитературном подходе к сценарию, в оторванности «ощущений» редактора от специфических требований и возможностей кинопроизводства, в неумении представить себе даже в общих чертах, как тот или иной сценарий будет выглядеть в производстве и на экране.

О ТАК НАЗЫВАЕМОМ «ВЫДВИЖЕНИИ»

Период, когда весь объем кинопродукции составлял 10—15 художественных фильмов в год, оставил след, который еще не полностью исчез. В то время трудно было ждать появления новых имен в кинематографе. Молодые специалисты, прибывавшие на производство, постановочной работы получить не могли.

Тем не менее молодых киноспециалистов часто обвиняли в недостаточной творческой активности и в слабости профессиональных данных. Насколько далеко зашло неверие в силы молодежи, насколько широкое распространение получило это мнение, можно судить на примере студии «Мосфильм», где оно нашло свое выражение в организации «режиссерских курсов».

Когда перед этой студией встала задача увеличения объема производства, руководство «Мосфильма», имевшего в штате более 60 режиссеров, вдруг испугалось нехватки режиссерских кадров.

«Психологически» это можно объяснить только тем, что трем четвертям из этих шестидесяти человек никогда не поручали ставить фильмы, а раз это так, допустимо ли было считать их режиссерами вообще? Руководство «Мосфильма» не сочло это возможным, и люди с кинематографическим образованием, с производственным опытом и доказанной многолетней «черновой» работой любовью к делу фактически оказались сброшенными со счетов, так же как не были приняты в расчет и вновь прибывающие выпускники ВГИКа. В то же время «Мосфильм» пригласил специалистов из смежных областей и организовал краткосрочные курсы для «перековки» работников от литературы, театра, цирка и т. д. в кинорежиссеров. Людям, ничего общего не имевшим с кинорежиссурой, были поручены постановки даже без предварительного специального обучения.

Не является ли такой подход к делу упрощением проблемы подготовки режиссерских кадров? Своевременна ли организация таких курсов сейчас, когда многие и многие талантливые воспитанники ВГИКа с режиссерскими дипломами в кармане все еще работают ассистентами.

КАДРЫ АССИСТЕНТОВ

Не следует представлять себе дело таким образом, что по окончании ВГИКа все выпускники режиссерского, операторского, художественного факультетов должны немедленно получать самостоятельные постановки.

По окончании ВГИКа выпускники обязательно должны пройти производственную стажировку на студиях. Это положение бесспорно, потому что оно с производственной точки зрения целесообразно. Много необходимых специалисту навыков можно получить только на производстве.

Но давно пришла пора точно договориться о сроке такой стажировки и о роли, в которой должен выступать молодой специалист в период своей практики. Многолетний опыт доказал, что длительная работа режиссера на производстве в качестве ассистента приводит к постепенной растрате им профессиональных знаний, ведет к медленному, но неуклонному обезличиванию, короче говоря, к дисквалификации. Поэтому срок работы режиссера в качестве ассистента необходимо по возможности уменьшить. По нашему убеждению, основанному на знакомстве с многочисленными фактами из производственной жизни ряда студий, лучшая форма стажировки такая, когда режиссер-постановщик с первых дней практики готовит стажера именно к режиссерской работе, а не стремится переучить его в ассистента.

Убеждение отдельных руководителей, что всякий «недозревший» режиссер и есть ассистент режиссера, и поныне еще живет на кинопроизводстве. Но имеет ли это убеждение хоть какое-нибудь право на существование?

Не будем вдаваться в рассуждения о том, как мало общего в профессии и обязанностях режиссера-постановщика и его ассистента. Само производство заставляет срочно решить этот вопрос по-новому.

В настоящее время, когда кинематограф увеличил объем производства и когда значительная часть творческих работников на студиях получает, наконец, долгожданную самостоятельную работу, когда большинство выпускников ВГИКа получает постановки чуть ли не сразу по окончании института, киностудии оказываются лишенными притока среднего творческого звена—работников ассистентуры. Кадры ассистентов практически не пополняются.

Нам кажется, что разрешить этот вопрос прежними средствами, заставляя выпускников ВГИКа десятилетиями выполнять ассистентские обязанности, уже не удастся, да и путь этот порочен!

Ассистенту не требуется такого дорогостоящего образования, как режиссеру, круг его обязанностей, характер работы—все это требует иной профессиональной подготовки. Поэтому вопрос этот должен быть решен кардинально, созданием во ВГИКе специального отделения по подготовке ассистентов режиссера (возможно, на уровне техникума).

Это должен быть специальный факультет с сокращенным сроком обучения и соответственно измененной программой, составленной на основании обобщения огромного опыта ассистентской работы на студиях.

При таком решении вопроса киностудии будут надежно и планомерно снабжаться необходимыми специалистами. Это мероприятие позволит ликвидировать и некоторые нездоровые явления на студиях. То, что профессия ассистента из временной станет прочной и постоянной, повысит ее роль и авторитет. Упростятся вопросы тарификации. Профессии ассистента и режиссера будут, наконец, рассматриваться обособленно. Те из режиссеров, кто не сможет по каким-то причинам осуществлять постановки самостоятельно, будут выполнять роль второго режиссера.

Повысится и ответственность ВГИКа за качество выпускаемых им кадров, ибо заветное слово «режиссер» будет тогда означать только это понятие в полном его значении.

●

Выдвижение творческих кадров на самостоятельную работу является важным общегосударственным делом и поэтому требует должной ответственности и конкретного руководства.

Что касается руководителей студий, то они должны нести большую ответственность за творческие судьбы молодежи, а для этого прежде всего необходимо установить предельные сроки стажировки молодых работников.

Далее, необходимо, чтобы руководители студий и творческие организации (художественный совет, творческие секции) решительно ограждали начинающих режиссеров от недоброкачественных сценариев. Молодые специалисты должны получать для постановки идейно и художественно полноценные литературные сценарии. В этом нужно им оказывать помощь и поддержку.

Исходя из того, что не только одни режиссеры решают успех картины, что картину создает коллектив кинработников-специалистов, следует комплектовать съемочные группы молодых режиссеров опытными работниками.

Не лишним кажется нам напомнить, что предоставление молодому специалисту самостоятельной постановки, а это значит—всенародной творческой трибуны, является актом огромного доверия.

Молодой художник выступает не только от своего имени, но и от имени коллектива своей студии, поэтому выдвижение данного творческого работника обязательно должно происходить не иначе, как с участием общественности студии.

Необходимо шире и решительнее использовать на студиях опыт творческих мастерских С. Герасимова и М. Ромма, потому что организация таких мастерских—дело прогрессивное, имеющее большое будущее. Важно сохранить основные принципы работы этих мастерских—коллективное творчество и товарищескую взаимопомощь. Такие мастерские еще более поднимут творческую активность не только молодежи, но и всех работников студии. Это безусловно обогатит наши фильмы и в идейном и в художественном отношении.

Мы должны стремиться до конца использовать замечательную особенность кино, состоящую в том, что это искусство—коллективное.

РУССКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ—50 ЛЕТ

Научная сессия в Центральном Доме кино

На рубеже 1958 года исполнилось 50 лет существования русского кинопроизводства. Этой значительной дате в истории мировой культуры была посвящена двухдневная научная сессия, организованная в Центральном Доме кино Министерством культуры СССР, Союзом работников кинематографии, Институтом истории искусств Академии наук СССР, Всесоюзным Государственным институтом кинематографии, Госфильмофондом и Кино-фотофоноархивом.

Доклады киноведов, выступления работников дореволюционной кинематографии, просмотры старых картин собрали большую аудиторию.

Открывая сессию, Р. Юренев напомнил основные этапы развития отечественного кинопроизводства.

До 1918 года русское кино создало около двух тысяч разнообразных по жанру художественных картин.

Несмотря на декадентско-упадочнические влияния, на откровенно коммерческие устремления частных владельцев кинофирм, лучшие мастера кино, желавшие работать для своего народа, создали за десять лет дореволюционного существования нашего кино ряд прогрессивных, интересных, значительных для своего времени произведений. По преимуществу эти фильмы были экранизациями русской литературной классики. В лучших фильмах первых русских киномастеров разрабатывались и новые выразительные возможности киноискусства. Известно, что Я. Протазанов очень рано начал применять крупный план. Своеобразная область киноискусства—объемная мультипликация— была открыта русским кинооператором В. Старевичем.

В русском дореволюционном кинематографе получили профессиональную подготовку многие талантливые деятели советского кино.

В докладе «Наследство дореволюционной кинематографии» кандидат искусствоведения С. Гинзбург отметил, что необходимо преодолеть то огульно предвзятое и подчас необъективное отношение к дореволюционному кино, которое сложилось в 20-х годах и которое еще доныне сказывается в работах киноведов.

До сих пор в некоторых исторических исследованиях, статьях и мемуарах упор делается на анекдотические факты из деятельности дореволюционных кинематографистов, а не на сведения, говорящие о серьезных творческих поисках, которые велись в крайне неблагоприятных условиях. Разумеется, нельзя к художественным качествам произведений дореволюционного кино подходить с требованиями сегодняшнего дня. Этих требований они не выдерживают. Кино в дореволюционные годы было еще не искусством, а развлечением, оно копировало своими средствами отрывки из театральных спектаклей, иллюстрировало произведения литературы и т. п. Однако в ряде лучших картин можно найти зачатки нового искусства, понимание больших художественных возможностей кино.

Если до 1917 года русский кинематограф, так же как и зарубежный, создал только единичные фильмы, имеющие право называться подлинно художественными произведениями, то к этому времени он накопил достаточный опыт, чтобы при благоприятных условиях превратиться в великое искусство. И не случайно, что буквально через несколько лет после Великой Октябрьской социалистической революции, освободившей кино от власти спекулянтов-предпринимателей, он достиг больших художественных высот в фильмах Вертова и Кулешова, и особенно—Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко.

В дореволюционном кинематографе для нас ценно, разумеется, не то, что сближало его с массовой мещанской продукцией «Патэ» и «Гомона», наводнявшей наши экраны, а то, что говорило о его связях с традициями русской культуры.

Первые картины, сделанные на материале русской классики и произведений народного творчества, при всей их наивности и лубочности все же сыграли известную прогрессивную роль, помогали пропаганде литературной классики среди народных масс. Участие в фильмах крупных русских театральных актеров положительно сказалось на развитии дореволюционного кино, на подъеме его художественной культуры.

Уже в первые годы развития русского кино началось формирование его режиссерских кадров.

Я. Протазанов, Е. Бауэр, В. Гардин, О. Преображенская, идя каждый своими путями, разрабатывали собственный язык кино. В лучших фильмах этих режиссеров можно отметить подлинное понимание актерского творчества и собственно кинематографической мизансцены, элементы монтажного мышления.

Большое значение для кинематографии всего мира имели работы наших операторов. Съемки А. Левицкого, Е. Славинского, Б. Завелева, В. Старевича и других могут быть поставлены в ряд лучших достижений операторского искусства того времени. Больших успехов добились художники кино В. Егоров, С. Козловский, В. Баллюзек, А. Уткин, тогда еще молодые Л. Кулешов, Б. Михин и А. Разумный. Наконец, в нашей стране возникли собственно кинематографические кадры актеров, среди которых были такие талантливые мастера, как И. Мозжухин, как присутствовавшие на сессии В. Орлова, А. Гончарова, В. Горичева, В. Юренева.

Пионеры русской кинематографии, создавая новое искусство, еще не представляли себе, какое место займет оно в духовной жизни человечества. Им приходилось ставить и чисто развлекательные фильмы, которых требовали от них предприниматели. Они шли ощупью, нередко ошибались, но в их творчестве уже содержались черты нового искусства.

О работе пионеров русской дореволюционной хроники рассказал кандидат исторических наук В. Михайлов. Руками первых кинооператоров-хроникеров А. Левицкого, Н. Козловского, Г. и А. Лембергов, П. Новицкого, В. Ермолова, Г. Гибера, Э. Тиссэ и других, несмотря на преследования цензуры, была снята ценнейшая кинолетопись жизни дореволюционной России, история свержения самодержавия и подготовки Великой Октябрьской социалистической революции. Особую ценность для историков представляют съемки великих деятелей культуры и науки. В. Михайлов перечислил наиболее интересные ранние кинодокументы, подробно рассказал о фронтовых съемках первой мировой войны.

С большим интересом были выслушаны воспоминания Л. Кулешова о его учителе—крупном русском режиссере Евгении Бауэре, выступление старейшего кинорежиссера И. Перестиани, ярко рассказавшего о первых шагах русской художественной кинематографии.

Воспоминаниями о работе в дореволюционном кино поделился и художник С. Козловский.

Много ценных фактов и сведений содержал доклад Е. Голдовского о русской дореволюционной кинотехнике. Он напомнил, в частности, о плодотворной работе русских изобретателей в области техники кинопроизводства.

О богатом творческом наследии, оставленном нам пионерами русского кино, рассказал на сессии старший научный сотрудник Госфильмофонда Р. Якубович. Студент ВГИКа В. Утилов сообщил о методах восстановления старых фильмов, которые применяются студентами киноведческого факультета, и, в частности, поделился собственным опытом реставрации фильма В. Старевича «Портрет» по Гоголю (1915 г.).

Тепло встретили собравшиеся выступление актрисы В. Орловой, сыгравшей до 40 ролей в дореволюционном кино. Воспитанница К. Станиславского, В. Немировича-Данченко, Е. Вахтангова, артистка Художественного театра В. Орлова стремилась перенести в кино все то, чему ее учили великие мастера русской сцены. В то же время она очень высоко оценивает режиссерское и педагогическое дарование Я. Протазанова, его работу над фильмами «Пиковая дама», «Отец Сергий» и другими экранизациями русской классики. В. Орлова вспоминает о его тщательной подготовке к съемкам, интересно проводившихся репетициях.

Режиссер А. Разумный также опроверг бытующие легенды о том, что на первых русских киностудиях съемки всегда проходили под диктовку режиссеров и без всякой подготовки. Он рассказал о различных режиссерских методах киномастеров того времени. А. Разумный поделился воспоминаниями о съемках его фильма «Жизнь и смерть лейтенанта Шмидта»—одной из лучших историко-революционных картин, созданных в 1917 году.

Выступление старейшего оператора А. Лемберга было посвящено деятельности первых русских кинохроникеров.

В. Ханжонкова обрисовала производственную обстановку тех лет, познакомила собравшихся с творческим путем режиссеров В. Гончарова, П. Чардынина, В. Старевича, актера И. Мозжухина, с историей постановки фильма «Оборона Севастополя»—первого кинопроизведения, в котором большое место занимали массовые батальные сцены.

Сессия закончилась выступлением одного из ветеранов русской кинематографии Б. Михина, которому принадлежит заслуга изобретения и внедрения фундусной системы декораций.

В дни работы сессии были показаны многие исторические кинодокументы и ряд фрагментов первых русских художественных фильмов.

Во время сессии состоялось чествование старейших работников русской кинематографии. Специальным приказом Министерства культуры СССР группа старейших киноработников была награждена почетными грамотами.

УЧЕБНЫЕ ФИЛЬМЫ ПО ЛИТЕРАТУРЕ

(Письмо в редакцию)

Министерство просвещения РСФСР ознакомилось со статьями учителя С. А. Гуревича и сценариста С. И. Владимирского («Искусство кино» № 5 за 1957 год), в которых ставится вопрос о преодолении серьезных недостатков в учебных фильмах по литературе.

Первые школьные фильмы по литературе (Пушкинская серия) действительно были несовершенны, несмотря на то, что они содержат богатый и нужный для изучения литературы материал.

Некоторые из них излишне статичны; фильм «Пушкин в Петербурге» перегружен материалом.

Несовершенство этих фильмов объясняется прежде всего недостатком опыта в создании школьных фильмов по литературе у киностудий, и к ним в первую очередь адресуется статья педагога Гуревича. Не было опыта и у Учебно-методического совета Министерства просвещения РСФСР, и потому не могло быть четких указаний к отбору нужного материала со стороны «зрительного ряда», дозировки и композиции частей фильма.

В настоящее время опыт уже накоплен и более четко определились педагогические требования к школьному фильму вообще и по литературе в частности.

Благодаря этому фильмы по литературе стали больше отвечать задачам учебной и воспитательной работы и требованиям киноискусства.

Статья тов. Гуревича несомненно поможет дальнейшему повышению качества новых школьных фильмов, и ее целесообразно, по нашему мнению, обсудить на Учебно-методическом совете Министерства просвещения и в соответствующем отделе Министерства культуры СССР в присутствии автора и представителя от Главного управления школ Министерства просвещения.

В плане Министерства просвещения по дальнейшей кинофикации курса литературы предусмотрены перемонтаж и переработка имеющихся фильмов, устаревших по технике исполнения.

Министерство просвещения считает нецелесообразным лишь предложение тов. Гуревича о создании короткометражных фильмов по литературе со звукозаписью выступлений мастеров художественного чтения, так как в настоящее время Министерство просвещения заказывает Центральному Дому звукозаписи большое количество грампластинок с записью избранных текстов по литературе в лучшем исполнении художественных чтецов, артистов, певцов и музыкантов.

В заметке С. И. Владимирского «Рождение жанра» правильно указывается на необходимость приравнять финансирование школьных фильмов по литературе к сметам научно-популярных фильмов. Это даст возможность более широкого введения в школьные фильмы игровых сцен, привлечения лучших актеров, усовершенствования натурных съемок.

Министр просвещения РСФСР Е. АФАНАСЕНКО

ДОРОГУ КИНОЛЮБИТЕЛЬСТВУ!

ПУТЕШЕСТВИЯ С КИНОКАМЕРОЙ

Среди туристов Москвы, посвящающих свой досуг речным переходам и альпинистским восхождениям, лыжным походам и автопробегам,—много кинолюбителей, не расстающихся во время путешествий со съемочными камерами.

Долгое время кинолюбителям-туристам негде было собраться, чтобы просмотреть фильмы товарищей, обменяться опытом. Случайные встречи и разговоры дома или на улице мало помогали их творческому росту.

Но несколько лет назад при Московском клубе туристов была создана киносекция. В нее вступили люди самых различных профессий: инженеры и преподаватели, ученые и спортсмены, объединенные любовью к кино. Клуб туристов предоставил кинолюбителям большой зал, просмотровую аппаратуру, пригласил опытного руководителя-консультанта. Конечно, и до создания секции кинолюбители-туристы снимали фильмы, но творческое обсуждение их, товарищеская взаимопомощь быстро пошли им на пользу.

Одна из первых картин самодеятельной киностудии— «По просторам Родины» —была одновременно и первым опытом коллективной работы над фильмом. Картина, к сожалению, была сделана технически несовершенно, страдала фрагментарностью. Следующая работа киностудии— «На лыжах в долине реки Истры» , снятая хирургом Г. Дормидонтовым,—радует поэтичными пейзажами зимнего Подмосковья. Жаль только, что оператор при мон-

Со всех концов страны

Самодеятельный коллектив кинолюбителей Московского государственного университета имени Ломоносова выпустил первый номер киножурнала «Московский университет». Этот журнал является первой работой молодых кинолюбителей, пришедших в коллектив в 1957 году.

●

В кинотеатре «Сталинградгидростроя» с большим успехом прошел просмотр фильма «Город, в котором мы живем», снятого кинолюбителями И. Молодановым, М. Тенисовым, А. Голвацким и А. Меркуловым. Картина рассказывает о буднях нового города Волжский.

●

Профессор Ленинградского института усовершенствования врачей М. Юсевич снял несколько фильмов, представляющих своеобразный научный дневник хирурга. Такие фильмы, как «Пересадка пальца ноги на руку» и «Восстановление трудоспособности после ампутации четырех конечностей», являются уникальными.

●

Создан первый любительский фильм о глубинах Черного моря. Его снимали энтузиасты подводного спорта Р. Стукалов, А. Ягунов, В. Клебкало, сделавшие акваланг и приспособления для киносъемок под водой.

●

Кинолюбители Тбилиси, объединившиеся при городском студенческом клубе, закончили съемки небольшой кинокомедии, остроумно высмеивающей людей, не берегущих чистоту и порядок в своем городе. Главные роли в фильме играли молодые артисты театров города и студенты театрального института. Большую помощь молодежи оказала Тбилисская киностудия.

●

В Донбассе на шахте «Ветка-Глубокая» организована новая любительская киностудия. Первый фильм, снятый В. Петровым, В. Комбаровым и другими, рассказывает о жизни и трудовых буднях горняков. Шахтеры-кинолюбители собираются ежемесячно выпускать киножурналы и демонстрировать их перед началом сеансов художественных фильмов во Дворце культуры.

таже руководствовался, очевидно, правилом: «все, что технически сделано хорошо, должно войти в картину». Поэтому и попали в нее некоторые явно лишние кадры.

Члены киносекции не только создают фильмы, но и ведут большую работу по конструированию приспособлений для обработки и озвучивания пленки. О разработанных ими технических новинках члены киносекции сообщают на собраниях студии. В бюллетенях, регулярно выпускаемых секцией (редактор А. Кучириненко), можно прочесть самую разнообразную информацию об искусстве и технике кино у нас и за рубежом, аннотации, переводы. Бюллетень хорошо иллюстрирован.

Упорная учеба привела к творческим успехам и обусловила популярность студии. Не удивительно, что секция, насчитывавшая поначалу 15—20 человек, объединяет ныне 120 кинолюбителей.

Интересные фильмы сняты членами секции о водных путешествиях. Один из них — «На байдарках по Мещоре» — сделан тов. Шведовым. Отлично сняты в картине места, где прошло детство Сергея Есенина. Поэтичен момент начала грозы: оператор подметил и легкое дуновение ветра, и трепет листьев березы...

Но, безусловно, наиболее сильное впечатление производит альпинистский фильм П. Скоробогатова, снятый в 1956 году. Фильм «Покорение Музтаг-Аты» посвящен совместному восхождению группы советских и китайских альпинистов на вершину высотой в 7546 метров. П. Скоробогатов — инженер одного из научно-исследовательских институтов Москвы, мастер спорта. В этом восхождении Скоробогатов руководил группой операторов-профессионалов. Там, где, выбившись из сил, операторы не могли больше снимать, П. Скоробогатов по-прежнему твердо держал в руках камеру. Такие эпизоды, как поход к вершине, водружение знамен СССР и КНР на вершине Музтаг-Аты, делают фильм уникальным и по-настоящему увлекательным. Картина сделана с профессиональным мастерством. Оператор прекрасно владеет камерой, удачно выбирает точки съемки.

В настоящее время П. Скоробогатов работает над учебным альпинистским фильмом в двух частях. «Этот фильм должен помочь мне в моей общественной работе, — говорит он. — Ведь я тренирую альпинистов, а, как известно, никакой рассказ не заменит кадров, убедительно показывающих технику альпинистских восхождений».

У киностудии московских туристов большие и интересные планы. Здесь и работа над сценарием, и новые фильмы о туристах, и продолжение работы над коллективными фильмами, и создание игровых и учебных картин. В том, что эти задачи выполнимы, нас убеждает путь, пройденный киностудией. На этом пути были и удачи и досадные срывы. Но успехов было больше — это радует и обнадеживает.

В. БОНДАРЕВ, Ф. ГОХМАН

●

Кинолюбители столичного завода имени Лихачева закончили работу над первым художественным фильмом «Сева едет за город». Творческий коллектив заводской студии, руководимый М. Лариным, организован сравнительно недавно, но быстро окреп и сейчас является одним из лучших в Москве. Новая работа автозаводцев, которую они начали, — экранизация рассказа итальянского писателя Альберто Моравиа «Лицо негодяя».

●

В Ленинградском электротехническом институте имени В. И. Ульянова (Ленина) создана самодеятельная киностудия. Помощь кинолюбителям в работе над первым фильмом оказывает оператор «Ленфильма» С. Чечулин.

●

Молодежный отдел Ленинградской студии телевидения использовал в своих передачах ряд сюжетов, заснятых кинолюбителем М. Кашэ. В их числе был репортаж о писателе-коммунисте П. Куракине, победившем немоту и паралич и написавшем книгу «Жизнь побеждает».

●

Фильм о крупнейшем заводе, строящем турбины для новых сибирских ГЭС, сняли кинолюбители ленинградского металлургического завода В. Качан, Ю. Крылов, Р. Фасулати, В. Гусев и Б. Солдатов.

Много интересных кадров заснято в паротурбинном цехе при испытании теплотурбины мощностью 50 тысяч киловатт и в гидротурбинном цехе, где создается турбина для Братской ГЭС мощностью в 200 тысяч киловатт. В фильме показаны также быт, учеба, отдых турбостроителей.

●

Успешно работает студия кинолюбителей Уральского политехнического института. Первый игровой фильм студии «Владя Агапов едет на фестиваль», получивший почетный диплом на конкурсе любительских фильмов VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов, подготавливается сейчас к показу на экранах Свердловска. Одновременно коллектив киностудии работает над журналом «Уральский политехнический институт» и художественным фильмом «Смех и слезы», который рассказывает о жизни и учебе студентов этого института.

Письмо из станицы Аксайской

Уважаемые товарищи!

Мы получили письмо из редакции с просьбой рассказать о нашей работе над фильмами «Аксайская новь».

Вы, очевидно, намереваетесь что-то напечатать о нашем опыте. Наше же мнение: не надо с этим торопиться. О нас писали уже и в «Советской России» и в областной печати. Вот, например, в журнале «Дон» (№ 8 за 1957 год) напечатан очерк Г. Тягленко. Из разных городов страны шлют нам запросы. А мы за полтора года выпустили всего три фильма. Словом, не столько дела, как шуму.

Вот уже второй год мы никак не можем добиться создания передвижной кинорадиостудии.

По рукам и ногам связывает нас отсутствие транспорта. При съемке фильма о раздельной уборке урожая приходилось чаще всего действовать «пешим ходом», очень много времени и сил терялось в ожидании попутной подводы или машины, в поисках темного погреба, в котором можно было бы перезарядить кассету. Вместо задуманного фильма «День нашего района» мы были вынуждены заснять очерк о местном школьном музее (он-то под боком).

На свои средства мы соорудили «плавучую студию» —моторный катерок «Аксайская новь». С его помощью обслуживали рыболовецкие бригады. Но когда навигация закончилась, наша «плавучая студия» осталась на приколе.

Речь идет о том, чтобы всю работу нашей «Аксайской нови» перенести на фермы, на степные животноводческие стойбища,—то есть туда, где передний край наступления за дальнейший крутой подъем сельского хозяйства.

Как же быть?.. Если пленку, гидрохинон и прочее достаем с грехом пополам, если кое-как смастерили катер, то сделать автомобиль не можем. Собрали на приобретение автомашины средства, но в магазине—огромная очередь; спрос на автомобили сейчас очень велик.

Все, к кому мы ни обращались за помощью— и областной отдел культуры, и органы кинопроката,— одобряют наше «ценное», «полезное» начинание. А засим следуют «однако» и формально-вежливая отписка. И это ценное начинание повисает в воздухе. Что делать? Снова снимать школьный музей?..

Жаль все же, если это дело заглохнет. Некоторые предприимчивые товарищи предлагают сконструировать для «Аксайской нови» что-то вроде мотофургона на четырех велосипедных колесах и с моторчиком «Л-6». Но что же это будет за «Новь»?..

Помогите нам поставить нашу «Новь» на колеса да по-настоящему развернуться—вот тогда наш первый опыт сослужил бы службу и для других районов. Это был бы опыт самодеятельной «кинорадиостудии на колесах», совмещающей съемки и демонстрации фильмов и «звукосветожурналов», выпуск магнитофонной радиогазеты и «радиомолний».

По поручению группы кинолюбителей

С. РУСАНОВ

Станица Аксайская

ПЕРЕДВИЖНАЯ СТУДИЯ БУДЕТ!

Редакция журнала «Искусство кино» направила письмо кинолюбителей станицы Аксайской в Министерство культуры СССР с просьбой помочь осуществлению их замысла.

Ходатайство аксайских кинолюбителей удовлетворено.

Распоряжением Министерства культуры СССР им безвозмездно передается легковой автомобиль марки «Москвич» для организации передвижной кинорадиостудии.

Товарищи аксайцы! Ждем от вас известий о том, как пойдет теперь работа. Желаем успеха!

За рубежом

Л. Погожева

ЗАМЕТКИ О КИНОИСКУССТВЕ БОЛГАРИИ

Мне кажется, что еще совсем недавно я встречалась с болгарскими друзьями в Доме кино, беседовала в редакции журнала, у гостеприимных хозяев Главного управления кинематографии, сидела в маленьком просмотровом зале Софийской студии и одну за другой смотрела картины...

И главная мысль, которую вынесла я из просмотренных в те дни картин, это мысль о том, что болгарское киноискусство—искусство честное, чистое, развивающееся на основе принципов социалистического реализма, искусство без уступок мещанскому вкусу, настоящее революционное искусство.

Это социалистическое искусство молодо—ему еще нет и десяти лет. Создатели этого искусства тоже молоды, каждый из них поставил в своей жизни всего лишь две-три картины.

Мы хорошо помним первые болгарские фильмы «Побег из неволи», «Тревога», «Герои Сентября». Это были серьезные, значительные по темам картины, исполненные революционной романтики и настоящего гражданского пафоса.

Конечно, такая картина, например, как «Герои Сентября», если бы она ставилась сегодня, вероятно, была бы свободной от схематичности; вероятно, авторы ее—сценарист Ангел Вагенштайн и режиссер Захария Жандов нашли бы возможность сделать образы героев более индивидуальными, отказались бы от такого принципа решения образов-характеров, когда каждый из них является только лишь представителем определенной социальной группы, той или иной партии.

И все же в одной из первых картин, поставленных в народно-демократической Болгарии, много бесспорных достоинств. Надолго врезается в память, например, великолепный эпизод картины, где показывается героический подвиг двух рядовых бойцов революции,—один из них до последнего патрона отстреливается от наступающего противника; другой не имеет оружия, но оружием ему служит народный инструмент—волынка, и он играет на ней до того самого последнего момента, когда рухнувшая горящая крыша здания погребает под собой обоих героев.

Болгарское киноискусство не могло не сделать картины о героических и трагических событиях 19181 и 923 гг. И такая картина была им сделана. В истории болгарского киноискусства фильм «Герои Сентября» займет почетное место.

Я помню то живое впечатление, которое произвела на всех показанная на прошлогоднем Каннском фестивале картина режиссера З. Жандова «Земля». Это зрелое, глубоко реалистическое произведение, в целом являющееся удачной экранизацией классического рассказа Елина-Пелина

И вместе с тем в развивающемся болгарском киноискусстве, к сожалению, немало недостатков. О них со всей откровенностью и серьезностью сказали на конференции в Праге драматург Ангел Вагенштайн и поэт Валерий Петров. Эти недостатки заключаются, прежде всего, в присущем многим произведениям болгарского киноискусства схематизме и некоторой театральности, которой отличаются и актерская игра и изобразительное решение. И то, что об этом болгарские кинематографисты говорят сами, то, что они ясно отдают себе отчет в природе имеющихся недостатков, является залогом их быстрого преодоления.

Во время пребывания на Софийской студии я посмотрела картину «Гераковы» режиссера Антона Мариновича, поставленную по сценарию Христо Сантова. Это тоже экранизация известной повести Елина-Пелина.

Мне показалось излишним такое увлечение экранизациями. Болгарская кинематография выпускает



«ГЕРОИ СЕНТЯБРЯ»

слишком мало фильмов в год (шесть-семь), и очень жаль, что большую часть ее продукции составляют фильмы—экранизации классики и фильмы на исторические темы.

Так же как и для нас, важнейшей задачей для болгарских кинематографистов является всемерное развитие искусства о людях современности.

Картина «Гераковы» содержит немало живых сцен и эпизодов—по мастерству режиссуры это примечательное произведение, отмеченное хорошей наблюдательностью. Жаль только, что тема картины во многом повторяет тему фильма «Земля». В фильме «Гераковы» тоже рассказывается история разложения патриархальной крестьянской семьи, гибнущей под губительным влиянием силы денег. В картине немало отличных натурных сцен, выразительно снятых оператором Т. Захариевым, интересные образы крестьян старой болгарской деревни создают выдающиеся актеры—Георг Стоматов, Иван Димов, Мария Шопова. Однако и этой картине присуща характерная в целом для болгарского киноискусства подчеркнутая театральность в решении сцен, эпизодов, статичность в мизансценировании и, пожалуй, излишне мрачный колорит, в котором решается фильм, показывающий главным образом то, что составляло темную, тяжкую сторону жестокого старого крестьянского быта.

Мы знаем болгарский народ, как народ, отличающийся глубоко оптимистическим мировоззрением, народ исключительного жизнелюбия. Болгарское народное искусство во всех своих проявлениях—это искусство жизнеутверждающее, веселое, яркое. Почему же болгарские кинематографисты выбирают по преимуществу сюжеты произведений, отличающиеся мрачностью, показывающие лишь темные, безрадостные стороны жизни? Почему увлекаются болгарские операторы темным колоритом, ночными сценами, почему предпочитают сиянию солнца проливной дождь и ненастье? Конечно, было бы наивным отказаться от изображения человеческих драм и трагедий, не об этом идет речь. Речь идет об общем характере болгарского киноискусства, которое, как каждое искусство, имеет свою национальную форму, свой национальный характер.

Сложное впечатление оставляет картина «Гайдуцкая клятва» молодого режиссера Петра Василева, поставленная им по сценарию Орлина Василева и снятая оператором Димо Коларовым.

Картина рассказывает историю, по своему характеру напоминающую легенду—эпизод из далекого прошлого, о борьбе смелых партизан—гайдуков, сражающихся против турок. В главной роли храброго гайдуцкого вождя Страхила выступает известный болгарский актер Апостол Карамитев. В ос-

нову сюжета легла народная песня о смелых, бесстрашных гайдуках, отказывающихся от личных радостей ради суровой борьбы.

Очень трудно найти для материала, тяготеющего к традиционному решению, решение совершенно свежее, в котором не было бы приевшихся штампов и стереотипных положений. Трудность этой задачи могли бы подтвердить десятки советских картин, снятых в манере оперной, где герои были поставлены на котурны. К сожалению, должна сказать, что авторы «Гайдуцкой клятвы» тоже этой трудности не преодолели и нового, свежего решения не нашли.

Режиссер П. Василев поставил картину в традициях оперных, условных. В фильме оказались недоработанными многие образы, в том числе и главного героя Страхила и его невесты, которую играет талантливая болгарская актриса Гинка Станчева, известная по фильму «Земля». Взаимоотношения героев даны в фильме как иллюстрация к песне о гайдуках, вместе с тем характеры героев далеки от характеров песенных героев.

Все это создает в решении сюжета и образов ненужную искусственность. А как бы хотелось, чтобы в картине не было напряженной интонации, позерства, стремления к театральным эффектам. Как бы хотелось, чтобы история о гайдуках была рассказана просто, задушевно, чтобы поступки героев были психологически мотивированы.

Нельзя сказать что в картине нет удачных эпизодов. Они есть—это эпизод приготовления к расстрелу, первый эпизод, показывающий вождя гайдуков в домашней жизни. Однако в целом фильм разочаровывает, ибо нет в нем выхода за пределы привычного решения темы, а данное решение не заставляет волноваться за судьбы героев.

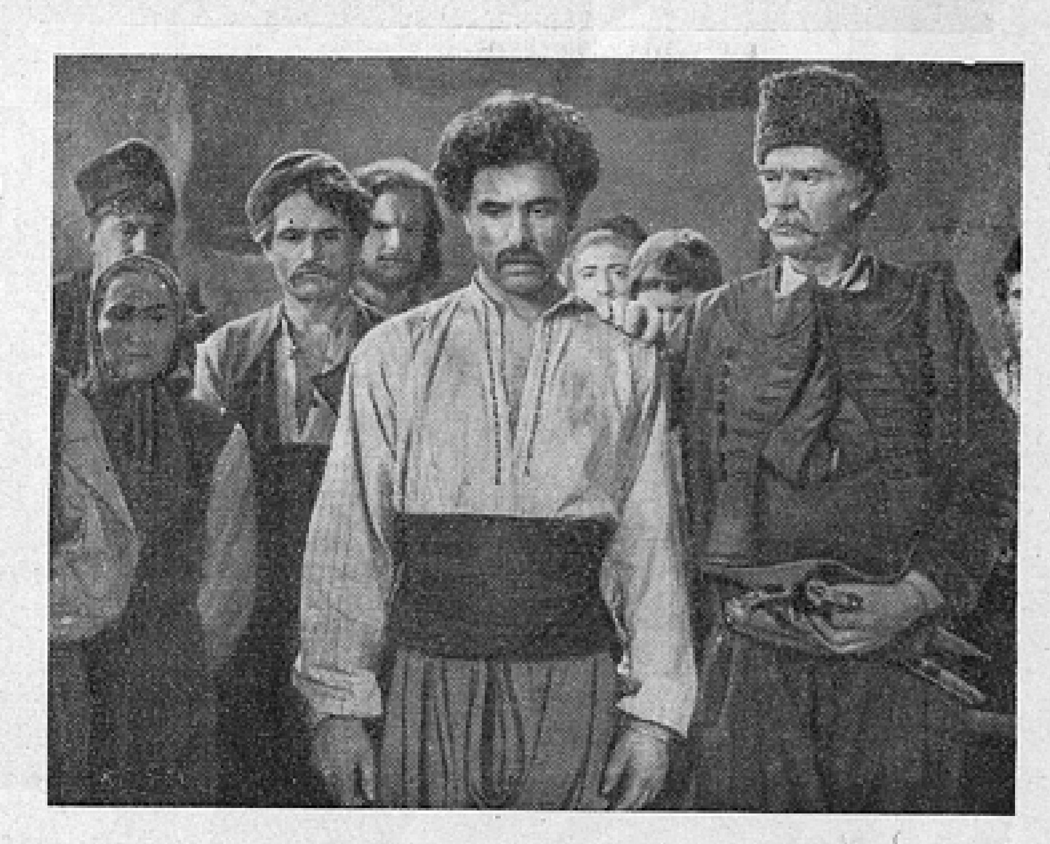
До сих пор мы говорили о фильмах-экранизациях и фильмах исторических. Однако, естественно, особенный интерес вызывают фильмы о современности, из которых можно узнать о том, что волнует, чем живет сегодня болгарский народ. К сожалению, этих фильмов было немного в прошедшем году, и, судя по плану на 1958 год, в ближайшем будущем их тоже будет немного.

Живое, яркое впечатление остается после просмотра картины «Неспокойный путь» режиссера Дако Даковского, поставленной по сценарию Даскалова. Эта картина отражает один из интереснейших и важнейших этапов в жизни болгарского села. Она рассказывает о тех сложных процессах, которые происходили в болгарской деревне в тот период, когда только лишь утверждались коллективные хозяйства. В любой крестьянской семье каждый человек должен был решить для себя вопрос—как ему жить дальше? В центре фильма талантливо, живо исполненный актером И. Братановым образ крестьянина-единоличника, который не хочет вступать в кооператив, но которого сама жизнь заставляет признать, что единственно правильным путем к счастью и достатку является путь коллективного хозяйства. Упрямство и недоверчивость, желание самому разобраться во всем происходящем, уязвленное мужское самолюбие и глу-

«ЗЕМЛЯ»



«ГАЙДУЦКАЯ КЛЯТВА»





«НЕСПОКОЙНЫЙ ПУТЬ»



«ВРЕМЯ ЛЮБВИ»

бокое непонимание смысла происходящих процессов—все это отлично раскрывает Братанов в образе своего героя. В фильме выразительно сняты натурные сцены. Следует сказать, что вообще во всех болгарских картинах операторы гораздо лучше снимают натуру, нежели павильон. Может быть, это объясняется тем, что на Софийской студии очень тесно, павильон очень маленький и операторам трудно работать в таких условиях.

Актуальная тема фильма, удачное исполнение центральной роли—таковы бесспорные достоинства картины «Неспокойный путь». Но и в этой картине мы найдем непреодоленные элементы схематизма. Портит дело информационный диалог, наивно рассказана история с кулаком, который для чего-то поджигает несколько мешков с зерном, недостаточно выразительно снят второй план, не всегда интересны психологические задачи, которые ставит режиссер перед актером в том или другом эпизоде,—все это снижает достоинства картины. Кстати, и в этом, в целом оптимистическом, жизнерадостном фильме авторы почему-то также излишне увлекаются ночными сценами, изображением дождя, непогоды.

И все же картину «Неспокойный путь» в общем хочется похвалить. Похвалить за актуальность и серьезность поднятой темы, за удачное решение центрального образа, за режиссерскую наблюдательность к деталям, к описываемому быту. Режиссер Даковский, видимо, отлично знает деревню, и как бы хотелось посоветовать ему в новом фильме снова поработать над темой из крестьянской жизни. Было бы интересно узнать, что сегодня стало с тем героем, о котором рассказано в фильме «Неспокойный путь». Далеко ли шагнула вперед жизнь болгарской деревни, изменились ли ее герои?

На экранах Москвы недавно прошла картина режиссера Б. Шералиева «Две победы» по сценарию А. Вагенштайна и В. Ганчева.

«Две победы»—комедия, одна из немногих комедий, появившихся в болгарском кино. В основу сюжета положена веселая путаница—завод ждет из Советского Союза машину «Победа», ему же, по ошибке, присылают музыкальные инструменты для самодеятельного оркестра. А в кооперативное земледельческое хозяйство, где ждут эти музыкальные инструменты, попадает «Победа».

Сам по себе сюжет комедии наполнен условностями, в нем много ходов и положений, увы, далеко не новых в истории комедийного жанра. Но бесспорным достоинством комедии является то, что, воспользовавшись нехитрой тканью сюжета, режиссер сумел широко показать жизнь, дал возможность талантливому актеру Н. Попову вылепить яркий, живой образ председателя ТКЗХ, нашел много примет нового времени, представляющих живой интерес для зрителей не только в Болгарии, и показал это новое весело и с любовью.

Хороший темп начала фильма, смешные эпизоды, вроде эпизода с девушкой, которую по путевке прислали в оркестр в качестве певицы, но которая не может спеть и двух нот, целый ряд других забавных ситуаций,—все это делает комедию «Две победы» произведением во многом интересным, его смотришь с удовольствием. Интересным, живым, но... и тут не обойтись без досадного «но», но далеко не совершенным! К чему, например, понадобились авторам сцены на пляже, нужно ли было давать в финале картины длинное музыкально-танцевальное ревю весьма невысокого вкуса, к чему

было заставлять героя проваливаться под пол, падать в воду и т. д. и т. п.? Ведь все эти старенькие трюки давно приелись, и от них пора отказаться, чтобы не портили они хороших тенденций и свежих решений!

Картину «Время любви»—о проблемах морали, о судьбе подрастающего поколения—поставил на Софийской студии режиссер Янко Янков. В картине нашло выражение заслуживающее поддержки и одобрения намерение авторов разобраться в психологии молодого человека, показать, как тяжело переживают подростки—юноши и девушки те конфликты, которые часто возникают между родителями. Фильм напоминает об ответственности старших перед младшими, о необходимости более строгого, более внимательного отношения к молодежи.

И все же фильм нельзя назвать удачным. И когда думаешь, почему же все-таки возникает при просмотре картины чувство неудовлетворенности, приходишь к мысли, что главная беда—в замкнутости сюжета, который заключен в узкие рамки квартирного быта, в односторонней характеристике героев, показанных только в личном—все это не выражает мироощущения современного человека, человека труда, чувствующего себя хозяином и строителем нового мира, все это мешает рассказанным частным историям стать историями большого современного значения

Муж бросил жену и детей. Ну что же, это бывает! Но жизненный факт не может исчерпать содержания произведения искусства. Он должен быть проанализирован, раскрыт в столкновении живых характеров, в уяснении его внутренней сущности, он должен быть показан в социальной, исторически конкретной обстановке. Автор не может занимать по отношению к жизненному факту равнодушную позицию, и, если в фильме нет ясной цели, нет убежденной, страстной авторской позиции, нет психологических и исторических, социальных мотивировок поступков героев, вряд ли такой фильм сможет глубоко взволновать зрителя, послужить уроком, пробудить чувство негодования или любви.

«ДВЕ ПОБЕДЫ»



Янко Янков—талантливый режиссер. Мы помним его первый фильм—веселую, живую комедию, которую он защищал во ВГИКе как свою дипломную работу. У Янкова—дарование режиссера, отлично чувствующего и понимающего юмор. Не думаю, что его путь в дальнейшем будет путем работы в области драмы и мелодрамы. Лучшие куски в фильме «Время любви»—это именно те, где пробивается юмор, где на экране сияет молодая улыбка и светит солнце. Страдания и мучения слезливых героев, нагромождение семейных несчастий, роковые страсти—все это, как мне кажется, не органично в творчестве молодого режиссера.

К сожалению, я не смогла посмотреть фильмов «Партизаны» и «Маленький остров», которые, по общим отзывам, получились очень интересными. Но и то, что удалось увидеть, дает право сказать, что болгарские кинематографисты стоят на пороге решения серьезных задач. Это задачи смелого вторжения в жизнь, отказа от схемы и примитива, создания образа положительного героя, который воплотил бы в себе лучшие черты национального характера и полно и глубоко выразил бы в себе наше время.

Маленькая Софийская студия располагает большими творческими резервами. Ее кадры молоды, смелы, талантливы, и хочется пожелать им больших удач, серьезных побед, которые двинут вперед болгарское киноискусство, один из своеобразных и интересных братских отрядов социалистической кинематографии.

Б. Чирков

НЕДЕЛЯ В ИТАЛИИ

— Как съездили вы в Италию?—спрашивают у меня.

— Хорошо,—отвечаю я.—Хорошо!

— Вот уж, наверное, по музеям находились... Нагулялись под теплым солнцем?..

— Ну, конечно...—уже менее уверенно отвечаю я.

По правде сказать, на этот раз так сложились наши дела, что на музеи и на прогулки времени у нас почти не оставалось.

Мы с полным правом можем сказать, что Неделя советских фильмов в Италии имела настоящий, большой успех у зрителей. Правда, не одни лишь высокие художественные достоинства наших кинокартин привлекали зрителей, а надо сознаться, что в первую очередь и главным образом зрителей привлекал в кинотеатры глубокий интерес к нашей стране. Итальянцы хотят знать, кто мы такие, чем мы живем, чего хотим, куда стремимся, и в наших кинофильмах они пытались найти ответы на эти вопросы. Но и фильмы сами по себе увлекали наших новых зрителей, волновали их. Мы были свидетелями, как на открытии и на закрытии Недели в Риме и в Милане публика, наполнявшая залы, вставала, долго аплодировала и кричала «браво!» в адрес создателей понравившихся ей кинокартин. Так было на показе фильма «Сорок первый», и то же самое повторялось и на демонстрации фильма «Летят журавли»

Участников создания этих фильмов публика долго не хотела выпускать из фойе. Их окружали плотной толпой, просили расписаться на память на программах, пожимали руки, многократно повторяли слова благодарности. Довольно было взглянуть на лица окружавших нас зрителей, чтобы увидеть и понять, что перед нами были не коллекционеры автографов, а действительно взволнованные, потрясенные советским искусством люди. С трудом пробивались мы к машинам, но еще не сразу удавалось нам уехать: надо было через окна, через открытые дверцы пожать много горячих, признательных рук.

Не думайте, что вообще итальянцы такие добрые и благодарные зрители и что любую картину они принимают так благожелательно. Не думайте, что у каждого кинотеатра стоит очередь людей, стремящихся попасть на очередную кинопремьеру. Мы смотрели, например, фильм «Плотина на Тихом океане». Выпущен он той же фирмой, что осуществила постановку «Войны и мира» по Л. Толстому, сделан с большим размахом и старательно, а зрители едва на одну пятую часть заполняют зал.

Прославленный голливудский режиссер Сесиль де Милль снял картину под названием «Десять заповедей» по сюжетам библейских сказаний.

Еще год назад мне пришлось видеть рекламу готовившегося боевика и читать широковещательные хвалебные статьи о будущем шедевре Гол-

ливуда. Теперь этот фильм демонстрируется в одном из лучших кинотеатров Рима, в самом центре города. Он пышно и выразительно рекламируется, а зрительный зал почти пуст.

В чем же дело? Что случилось с итальянской кинематографией? Что произошло с голливудскими фильмами? Может быть, мы были в театрах в неудачные дни? Нет, оказывается, это в общем «нормальное» явление.

Может быть, телевидение приучило людей сидеть дома? Однако же во время Недели советских фильмов они покидали свои насиженные места у телевизоров и шли в кинотеатры смотреть интересующие их картины.

Значит, дело не в том, что надоел зрителям кинематограф, а в том, что надоели неинтересные и однообразные фильмы.

По окончании Недели в Милане мы спросили у хозяина кинотеатра «Дурини», в котором проходил фестиваль, доволен ли он его коммерческими результатами. Он ответил:

— Более успешной недели у меня не было. В любое время я готов предоставить свой театр для такого же мероприятия.

Провожая нас из Милана, представитель Всеитальянского кинообъединения вдруг возбужденно заговорил, обращаясь к нам:

— Я проводил много фестивалей. Но в этот раз мне не нужно было работать. Я был простым зрителем. Обычно на такие мероприятия мы приглашаем много нужных людей. В этих случаях мы стараемся, чтобы в зрительном зале сидели свои люди, которые обеспечивали бы успех фестивальному фильму. На сей раз мы никого не приглашали, но зрители сами шли в кинотеатр. Шли люди самых различных слоев общества. Всех их вело сюда желание увидеть на экране новую страну, новых людей и их жизнь. Ваши фильмы сами возбуждали энтузиазм зрителей, клакерам нечего было делать на сеансах советских фильмов... Успех сам пришел к вам... Я вас поздравляю!..

Нет, итальянским зрителям вовсе не надоел кинематограф, но им стало приедаться искусство, которое лишь в редких, исключительных случаях говорит правду о жизни... Надоело искусство, которое подсовывает им слащавую, подкрашенную действительность вместо откровенного показа и рассказа о том, как и чем живут люди. Зрители хотят, чтобы искусство объяснило им пути устранения социальной несправедливости. Они ждут, что искусство покажет им путь к будущему более радостному и светлому, чем то настоящее, которое их окружает. Но, чтобы удовлетворить эти запросы зрителей, искусство должно быть правдивым, искренним, откровенным, а стало быть—реалистическим. А это случается так редко. Мы ведь иногда ошибаемся во вкусах зрителей и в их желаниях, и ошибаемся очень чувствительно.

Вот, например, посмотрев прошедшей осенью в Москве, на всемирной выставке изобразительного искусства, работы итальянских художников, мы нашли среди них не более десятка таких, которые были написаны в реалистической манере и в которых мы увидели, поняли мысль художника. Подавляющее же большинство живописных работ было написано художниками-абстракционистами. Что они значили, что они выражали, ведали одни их создатели. И подавленные огромным количественным преобладанием этой отвлеченной,—беспредметной и бездумной, по нашему,—живописи, мы подумали: уж не это ли вкус самого итальянского народа в изобразительном искусстве? Однако в Риме, случайно заглянув в пару магазинов, торгующих картинами, мы не встретили в них ни одного абстракционистского произведения. Значит, они не покупаются. Значит, они не нужны широкой публике. Значит, они делаются только для выставок, для немногочисленных снобов, значит, они делаются в угоду моде, а не народу

Когда мы думаем, что кинозрители в капиталистических странах уже испорчены и развращены тем ядовитым подобием искусства, которым их повседневно пичкают, мы тоже во многом заблуждаемся. В широких слоях народа всегда живет стремление к познанию подлинной жизни. Это стремление может удовлетворить только то искусство, которое правдиво передает мысли, чувства и желания людей. Именно в этом-то и кроется успех наших кинофильмов за рубежами страны и, в частности, в Италии.

Зрители чувствуют в творчестве советских художников их стремление нести людям правду, добро, веру в будущее, надежды на счастье. За это зрители иногда прощают несовершенство некоторых наших произведений. Подчас завоевать зрителей нам помогает не наше мастерство, а величие нашей действительности и наших идей. Но это не должно успокаивать нас, а, наоборот, должно толкать на то, чтобы все выше и выше совершенствовали мы наше профессиональное умение, все глубже вникали в жизнь своей страны и народа и чтобы все точнее и правдивее изображали мы нашу жизнь в ее развитии, в ее беспрерывном движении вперед.



АНГЛИЯ

Известный английский актер Майкл Редгрейв специализируется на комедийных ролях. Сейчас он снимается в фильме «Закон и беззаконие». Главными персонажами картины являются аферист, который часто бывает в отлучках в связи со своей «деятельностью», и его сын, будущий юрист, который убежден, что его отец — почтенный миссионер, путешествующий по всему свету. По отзывам печати, эта новая картина режиссера Чарлза Криктона изобилует веселыми комедийными ситуациями и не лишена сатирической остроты.

ВЕНГРИЯ

Венгерский писатель Петер Шаш и французский сценарист Рене Вилер совместно написали сценарий музыкального фильма об известном цыганском скрипаче Янси Риго. Режиссерами фильма являются Мартон Келети (Венгрия) и Жозеф Косма (Франция). Главные роли исполняют француженка Николь Курсель и молодой венгерский киноактер Дьюла Бушш.

Кинокартина делается в двух вариантах: для обычного и широкого экрана. Это будет первый венгерский широкоэкранный фильм.

Германия

ГДР

Киностудия ДЕФА, выполнив намеченный план, выпустила в 1957 году 21 художественный фильм. Среди картин, поставленных ДЕФА, — 3 приключенческих и детективных, 5 на темы современности, 6 исторических и экранизаций классиков, 5 детских и 2 комедийных фильма.

●

Режиссер Карл Бальхауз ставит художественный фильм «Только женщина». Действие происходит в Дрездене во время революции 1848 года. Фильм рассказывает о девушке, героически борющейся за раскрепощение женщин. В главных ролях: Клара Рункель, Гельга Геринг, Петер А. Штиге и Рудольф Грабов.

●

В восточной части Берлина открыт «Кинотеатр лучших фильмов», где демонстрируются лучшие кинопроизведения минувших лет.

ФРГ

В гамбургской студии «Реаль-фильм» режиссер Эуген Йорк ставит фильм «Сердце Санкт-Паули», действие которого развертывается в районе Гамбурга, где расположены матросские кабачки. Актер Ганс Альберс играет старого морского волка, содержащего в Санкт-Паули маленькое кафе. Конкуренция кабаков американского образца с вульгарными танцовщицами и джазом сильно вредит этому «старомодному» кафе.

В фильме показана борьба старого моряка за честь семьи и сохранение старинных традиций.

Наряду с Гансом Альберсом в фильме снимаются и другие ветераны немецкого кино, как, например, Камилла Спира.

Эта же студия готовит картину «Ночью в «Зеленом Какаду», где в главной роли вновь появляется популярная актриса Марика Рёкк.

ИНДОНЕЗИЯ

Индонезийские зрители тепло встретили советский фильм «Сорок первый», показанный в кинотеатре «Метрополь» (Джакарта). Просмотр был организован общественными организациями столицы.

ПОЛЬША

Три польских кинолюбителя Е. Милька, З. Левицкий, Ч. Заборовский сняли звуковой документальный фильм «Музей на Белом Дунайце» — об исторических реликвиях, связанных с пребыванием В. И. Ленина в Польше.

●

Польское кинообъединение «57», занимавшееся до сих пор постановкой документальных фильмов, готовит свой первый художественный фильм «Дезертир» по сценарию Ежи Стефана Славинского. Режиссер фильма — Витольд Лешевич, автор многих документальных кинокартин. Фильм «Дезертир» рассказывает о судьбе польского солдата, мобилизованного в гитлеровскую армию и дезертировавшего из нее. Главную роль исполняет Иозеф Новак. Роль девушки, помогающей ему спастись от гестаповцев, играет Мария Чешельска.

РУМЫНИЯ

Режиссеры Георге Надь и Аурел Михелес экранизировали комедию И. Л. Караджале «Два лотерейных билета».

●

Молодой режиссер Ливиу Чулей поставил свой первый художественный фильм «Извержение» — о жизни румынских нефтяников.

●

Заканчивается производство совместного франко-румынского фильма «Чертополох Бэрэгана» по роману Панаита Истрати. Фильм ставят Маруус Теодореску и известный французский режиссер Луи Дакэн.



●

Три рассказа Александра Сахиу экранизируют режиссеры Миху Юлиан и Маркус Маноле. Действие фильма «Когда рассеивается туман» происходит в период первой мировой войны. В картине снимаются: Николае Энахе, Илие Дуту, Эмиль Ботта, Георге Энахе, Анжела Чиуару и другие актеры.

●

За последние годы значительно выросла киносеть Румынии. В 1938 году в стране было всего 338 кинотеатров. Сейчас их насчитывается 1474, причем 989 из них расположены в деревнях. Кроме того, действуют 150 кинопередвижек.

США

Новую «версию» романа «Дон-Кихот» для телевидения снимает режиссер Орсон Уэллес, исполняющий в этом фильме роль чтеца-комментатора текста Сервантеса. Действие перенесено в XX век: в кинотеатре Дон-Кихот атакует экран, пытаясь защитить от злодея героиню фильма; во время боя быков он защищает быка от пикадора и, наконец, сражается с... экскаватором. Последний эпизод завершается атомным взрывом, после которого на развалинах вновь появляются Дон-Кихот и его верный оруженосец. Съемки фильма ведутся в Мексике. Роль Дон-Кихота исполняет мексиканский артист Франциско Рейгуэра, голливудский актер Аким Тамиров играет Санчо Пансу, в роли Дульсинеи выступает Пэтти Мак-Кормак.

●

Новый цветной фильм Уолта Диснея «Человек в межпланетном пространстве» средствами мультипликации изображает полеты людей на другие планеты. В центре фильма—межпланетная ракета, на борту которой находятся шесть пассажиров. По сообщению журнала «Пикчер Шоу», фильм усиленно рекламируется как «строго научное, занимательное и доступное буквально каждому пособие для понимания знаменательных событий, о которых кричат сейчас газеты всего мира». Новый мультипликационный герой Диснея называется Гомо Сапиенс Экстратеррестриалис (иначе говоря, Межпланетный Человек).

●

По сообщениям печати, Бюро регистрации названий фильмов Американской ассоциации кинопродюсеров опубликовало заявление, в котором говорится, что американские кинокомпании продолжают регистрировать названия кинокартин, которые они собираются выпустить в связи с запуском советских искусственных спутников Земли.

Некоторые фирмы, стремясь обогнать своих конкурентов, зарегистрировали десятки названий таких фильмов.

Кинофирма «XX век-Фокс» собирается поставить фильмы под названиями «Красный спутник» и «Потерянный спутник». Киностудия «Уорлд Филмс» зарегистрировала 7 названий фильмов на эту тему. Уже около 20 американских кинокомпаний заявили о своем намерении создать кинокартины об искусственных спутниках Земли.

ТАИЛАНД

Как сообщает таиландская газета «Бангкок пост», в столичном кинотеатре «Чалерм Чарт» недавно с большим успехом демонстрировался советский фильм «Ромео и Джульетта». По словам газеты, советский фильм-балет вызвал восхищение у таиландских зрителей.

ФИЛИППИНЫ

В связи с тем, что американская компания по экспорту фильмов задолжала за последние несколько лет правительству Филиппин 15 миллионов пезо и не выполняет своих платежных обязательств, валютное бюро филиппинского банка наложило секвестр на доходы компании и запретило перевод валюты в США.

ФРАНЦИЯ

«Пустыня Сахара в наше время»—так называется французский цветной документальный фильм, снятый для широкого экрана режиссером Пьером Гуд и оператором Жаком Летелье.

●

Актриса Иза Миранда исполняет роль стареющей миллиардерши в картине режиссера Анри Верней «Еще одна решающая партия». Это экранизация романа английского писателя Джеймса Хедли Чейза, пользующегося большим успехом во Франции. Чейз специализируется на детективных романах, рисующих порочность и продажность людей, живущих в роскоши и готовых ради денег на любое преступление. Роль молодого мужа миллиардерши играет Анри Видаль. Его сообщницу по убийству жены играет молодая актриса Милен Демонжо.

●

Газета «Леттр франсэз» положительно оценивает новую кинокомедию Кристиана-Жака «Натали». На основе довольно шаблонного сценария о молодой манекенщице, которая благодаря стечению обстоятельств становится блестящим следователем, Кристиан-Жак, по словам газеты, создал веселую, остроумную комедию. В заглавной роли снималась актриса Мартин Кароль.

Отовсюду

●

Съемки широкоэкранного цветного биографического фильма «Айседора Дункан» (действие которого происходит в США, Франции, Германии, Англии, России, Греции и Аргентине), начались в Ницце, где, как известно, эта талантливая артистка трагически погибла 30 лет тому назад. Постановщики фильма—Робер и Раймон Хаким.

●

Журнал «Синематографи франсэз» сообщает, что Клод Отан-Лара приступает к съемкам цветного фильма «Игрок» по роману Достоевского. Сценарий и диалоги—Жана Оранша и Франсуа Буайе. В главной роли—Жерар Филип.

●

Премия имени Луи Деллюка, ежегодно присуждаемая во Франции лучшему режиссеру, обычно достается опытным кинемастерам. На сей раз эта премия (за 1957 год) присуждена молодому режиссеру Луи Малл, которому только что исполнилось 25 лет. В 1956 году он работал вторым режиссером по картине «Мир тишины», а сейчас самостоятельно поставил фильм «Лифт на эшафот».



ПЬЕР БРАССЕР И МАРИАННА ОСВАЛЬД В НОВОМ ФРАНЦУЗСКОМ ФИЛЬМЕ «БЕЗ СЕМЬИ» (РЕЖИССЕР АНДРЕ МИШЕЛЬ)

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Режиссер Владимир Чех ставит фильм «Черный флаг» — о французском Иностранном легионе. В фильме участвуют актеры из разных стран—немцы, французы, итальянцы, поляки, болгары, венгры, греки и т. д. Фильм ставится по сценарию М. Фабера и К. Пикса и показывает во всей их неприглядности жизнь и нравы солдат Иностранного легиона.

●

Режиссер О. Пинский начал подготовку к съемкам двух кинокомедий совместного чехословацко-югославского производства—«Гранд Отель Стефан» и «Звезда едет на юг».

●

Карел Кахиня ставит фильм «Тогда, на Рождество» —об эпизоде из боевой жизни чехословацкой воинской части в 1944 году.

●

«Бедалонг» —так называется цветной фильм режиссера Ярослава Новотного, заснятый им во Вьетнаме. Фильм посвящен жизни и труду вьетнамских рыбаков.

ЮГОСЛАВИЯ

Югославские киностудии работают над рядом новых художественных фильмов. Известный режиссер Иоже Гале ставит картину «Человек с изуродованным лицом» —о трагической судьбе инвалида войны. В главных ролях—популярные театральные актеры Стево Зыгонь, Ирена Колесар и Стане Север.

Режиссер Жика Митрович приступил к постановке фильма «Я вернусь». Это рассказ о женщине, которая узнает, что виновником смерти ее брата, погибшего в фашистском концлагере, является ее собственный муж. В главных ролях—Ольга Спиридонович и Зоран Рыстанович.

Календарь ИСТОРИИ КИНО



«ДОМ В СУГРОБАХ»

23 МАРТА 1928 ГОДА

Дом утопал в сугробах... И, казалось, весь громадный каменный город спал, скованный морозом. Но глухую тишину нарушал уверенный шаг рабочих батальонов, уходивших на фронт, чтобы отстоять колыбель революции—Петроград, чтобы бороться за будущее, прекрасное, как мечта. В дом, стоявший в стороне от больших событий, также властно стучалась новая жизнь. О судьбе трех семей рассказывала картина «Дом в сугробах» молодого режиссера Фридриха Эрмлера.

Фильм ставил важную проблему перехода интеллигенции на сторону революции. Неоднократное обращение мастеров литературы 20-х годов к этой теме говорило об ее актуальности. Судьбам мятущейся интеллигенции была посвящена трилогия А. Толстого, эти же вопросы волновали К. Федина, автора романа «Города и годы». Однако картина была интересна не только актуальностью, но и тем, что это была первая самостоятельная постановка Ф. Эрмлера, сделавшего до этого два фильма совместно с режиссером Э. Иогансоном.

Режиссерский метод Ф. Эрмлера во многом полемизировал с установившимися в то время взглядами на актера. В картине главным был актер, и это было смело в те годы, когда экран заполнили «пойманные» режиссерами неподдельно бородатые, беззубые или безногие «типажи» и актеры-кинонатурщики с набором отработанных стандартных эмоций «на все случаи жизни».

Эрмлер искал и нашел актера, творческие принципы которого совпадали с его взглядами. Ф. Никитин, воспитанный в школе Станиславского, принес в кино убеждение, что «актер на экране должен мыслить и чувствовать». Эрмлер ценил сдержанную реалистическую манеру игры Никитина и его стремление искать внешнюю характерность через проникновение в психологию персонажа. Это совпадение творческих взглядов дало замечательный результат. «Одно из самых лучших актерских достижений в советском кино—роль музыканта в исполнении Ф. Никитина...»,—писала газета «Известия».

Игра Ф. Никитина оставляет незабываемое впечатление. Особенно волную глаза актера—глаза, в которых читаешь острую боль от необходимости унижаться перед жадным, злобным и равнодушным к чужому горю спекулянтом; глаза «потерянного» человека, с невыразимой любовью смотрящего на больную жену. Пронзительная жалость охватывает, когда он торжествующе преподносит своей жене драгоценный дар—охапку украденных дров и когда, опозоренный и глубоко несчастный, он, кажется, не верит уже ни во что. И мы рады за него, когда помолодевший, нашедший наконец, истинный смысл жизни, он осознает, что его искусство нужно людям, и отдает свой талант народу

Фильм не обладал единством актерского ансамбля. Эрмлер сознательно строит изображение различных по социальному положению семей на различных манерах актерской игры. Роль музыканта была выполнена реалистическими приемами, дети рабочего были сыграны скорее в эксцентрическом плане, а образ спекулянта был откровенно гротескным.

Если Ф. Эрмлеру удалось преодолеть узость взглядов «типажно-монтажного» кинематографа на актера, то он явно недооценивал значение драматургии, и сценарий фильма оказался слабым, расплывчатым.

Но это были почти неизбежные издержки первой самостоятельной постановки. В конечном счете режиссер нашел в этом фильме самого себя, его творческая индивидуальность определилась. Он пошел по пути углубленной разработки психологии человека и пронес сквозь всю свою дальнейшую творческую жизнь партийную принципиальность в постановке острых жизненных проблем.

Ю. М.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Рассказы о Ленине», 11 ч., цветной.

Авторы сценария: М. Вольпин, Н. Эрдман, Е. Габрилович; режиссер-постановщик С. Юткевич; режиссеры: М. Итина, Б. Гольденбланк; операторы: Е. Андриканис, А. Москвин, А. Ахметова, В. Фастович; художники: А. Бергер, П. Киселев; музыка из произведений Рахманинова и Танеева; звукооператор Б. Вольский. Монтажер К. Алеева.

Роль В. И. Ленина исполняет М. Штраух. В ролях: Н. К. Крупская—М. Пастухова, М. И. Ульянова—А. Лисянская, Ф. Э. Дзержинский—О. Ефремов, Я. М. Свердлов—А. Кутепов, Н. А. Емельянов—В. Санаев, Мухин—Г. Юхтин, Ефросинья Ивановна—Л. Студнева, генерал Половцев—Б. Бибиков, дачник—П. Суханов, поручик Барышев—Л. Поляков, прапорщик Борецкий—Н. Логачев, ефрейтор—В. Ратомский, Саша—Л. Крылова, Коля—А. Белявский, Белов—И. Воронов, В эпизодах: М. Трояновский, А. Хованский, А. Карасев, С. Хитров.

●

«Коммунист», 11 ч., цветной.

Автор сценария Е. Габрилович; режиссер-постановщик Ю. Райзман; операторы: А. Шеленков, Чен Ю-лан; композитор Р. Щедрин; звукооператор С. Минервин; художники М. Богданов, Г. Мясников; режиссер Е. Народицкая. Операторы комбинированных съемок: П. Маланичев, Н. Ренков; художник комбинированных съемок М. Семенов.

В ролях: Василий Губанов—Евг. Урбанский, Анюта Фокина—С. Павлова, Ленин—Б. Смирнов, Федор Фокин—Е. Шутов, Денис Иванович—С. Яковлев, Степан—В. Зубков, Расстрига—В. Колпаков, Зимний—В. Адлеров, Хромченко—А. Смирнов. В эпизодах: И. Коваль-Самборский, В. Пицек, И. Каширин, Д. Нетребин, В. Ананьина, А. Лютова, Е. Быкадоров, Н. Сидоркин.

●

«Хождение за три моря» («Афанасий Никитин»), 1-я серия—10 ч., 2-я серия—6 ч., широкоэкранный, цветной.

Совместное производство «Мосфильма» и «Найя Сансар»

Авторы сценария: Ахмад Аббас, Мария Смирнова; постановщики: Василий Пронин, Ахмад Аббас; операторы: В. Николаев, Е. Андриканис, Рамчандра Сингх; композиторы: Борис Чайковский, Амиль Бисвас; звукооператоры: В. Попов, Б. Бхаруча; режиссеры: Д. Вятич-Бережных, Б. Гарга; художники: М. Богданов, Г. Мясников, Ачхрекар; вторые операторы: А. Ахметова, Г. Шатров, С. Шемахов; комбинированные съемки: оператор А. Ренков; художники: З. Морякова, Ф. Красный. Режиссер дубляжа А. Золотницкий.

В ролях: Афанасий Никитин — О. Стриженов, Чампа—Наргис, Сакарам—Балрадж Сахни, великий визирь Махмуд Гаван—Притхвирадж Капур, Лакшми—Падмини, наместник Асид-хан—Дэвид, посол Ширвана Хасан Бек—Джайрадж, отец Чампы—Манмахан Кришна, мать Чампы—Ачла, мать Афанасия—В. Обухова, Михайло Замков—В. Беляков, тверские купцы: С. Каюков, И. Жеваго, В. Баландин, В. Тягушев, Василий Папин—Н. Колофидин; великий князь Московский Иван III—Л. Топчиев, Мигуэль—В. Якут. В эпизодах: Б. Терентьев, М. Трояновский, И. Арепина, Рашид-Хан, Л. Боровикова, Л. Полякова, Г. Ларин, Анабхау Сатэ, Г. Пуричко, Гаванкар, А. Кругляк.

●

«Страницы рассказа», 3 ч., (по рассказу М. Шолохова «Судьба человека»).

Авторы сценария и постановщики: Б. Крыжановский, М. Терещенко; операторы: В. Боганов, Н. Власов, В. Юсов; художник А. Вайсфельд; музыка из произведений А. Хачатуряна; звукооператор Н. Кропотов; оператор комбинированных съемок Б. Хренников.

В ролях: Андрей Соколов—С. Бондарчук, от автора—С. Лукьянов; лагерфюрер Мюллер—С. Солоницкий; немецкий майор—Г. Шараев.

●

«Девушка без адреса», 9 ч., цветной

Автор сценария Л. Ленч; режиссер-постановщик Э. Рязанов; оператор А. Харитонов; художник А. Пархоменко; режиссер М. Чернова; композитор А. Лепин; звукооператор В. Зорин; текст песен В. Лившиц.

В ролях: Катя—Св. Карпинская, Паша—Н. Рыбников, дед—Э. Гарин, гардеробщик—В. Топорков, Митя—Ю. Белов, Оля—С. Щербак, Комаринская—З. Федорова, Комаринский—С. Филиппов, комендант—З. Тарасов, Елизавета Тимофеевна—Р. Зеленая. В эпизодах: С. Харитонова, Г. Болибок, П. Савин, Е. Тусузов, Г. Георгиу, В. Чаева, Л. Королева, Г. Куликов, М. Гаркави, Л. Чубаров, Е. Гуров, Н. Чистяков, Т. Гурецкая, В. Абрамов, М. Фигнер, О. Аросева.

●

«Четверо», 10 ч., цветной.

Автор сценария Д. Храбровицкий; постановка режиссера В. Ордынского; оператор В. Монахов; художник А. Жаренов; композитор А. Эшпай; звукооператор Е. Кашкевич; режиссер Н. Маслов; комбинированные съемки: оператор В. Алексеева; художник С. Мухин.

В ролях: Викентий Карпович Карпушин—Вл. Грибков, Алла Сергеевна Березина—М. Анастасьева, Андрей Ильич Хорьков—Михаил Майоров, Алеша Князев—В. Гусев, Басманов—Н. Тимофеев, Крылаткин—Д. Нетребин, Саранцев—Б. Терентьев, Леля—Ж. Сухопольская, Карпушина—Л. Сухаревская, Хорькова—В. Беляева, Брянцев—Б. Виноградов. В эпизодах: М. Корнейчук, И. Рыжов, Г. Шамшурин, А. Бизюкова, А. Заржицкая, Н. Никитич, К. Румянова и другие.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Балтийская слава», 10 ч., цветной.

Автор сценария А. Зиновьев; режиссер-постановщик Я. Фрид; главный оператор В. Левитин; операторы: С. Иванов, О. Куховаренко; режиссер И. Гиндин; художник А. Рудяков; композитор Г. Попов; звукооператор В. Яковлев; комбинированные съемки: операторы:—М. Шамкович, М. Покровский; художник М. Головатинский.

В ролях: Лютов—И. Кутянский: Ордынцев—П. Кадочников, Вихарев—А. Кмит, Еремин—Н. Макеев, Петрович—М. Иванов, Люся—И. Выходцева, Татьяна—Н. Каташева, Жилин—Г. Орлов, Батурин—В. Стржельчик, Сусликов—Е. Копелян, Свешников—К. Адашевский, Быков—А. Борисов, Бернгардт—А. Шестаков, Ильин — В. Чобур. В ролях; В. И. Ленина—Б. Смирнов; Я. М. Свердлова — Л. Любашевский, В. А. Антонова-Овсеенко—М. Екатерининский, Н. И. Подвойского—Н. Вакуров. В эпизодах: А. Арди, А. Виолинов, Л. Колесов, К. Кресницкий, В. Ларионов, Я. Малютин, Н. Семилетов, В. Старостин, В. Хомич, Л. Ярошенко.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Я скажу правду», 8 ч., цветной.

Авторы сценария: О. Дгебуадзе, Л. Хотивари; режиссер-постановщик Л. Хотивари; режиссер Г. Гуния; оператор А. Филипашвили; художники: Л. Мамаладзе, З. Медзмариашвили; композитор О. Тактакишвили; звукооператор Р. Лапинский. Звукооператор дубляжа О. Гегечкори.

В ролях: Отар—О. Кобериидзе (дублирует А. Ларионов), Мераб—З. Лапирадзе (А. Алексеев), Мелитон—А. Васадзе (В. Кенигсон), Кетевана—Н. Ахвледиани (С. Коновалова), Ушанги—Д. Абашидзе (М. Глузский), Хоста—Г. Шавгулидзе (М. Бернес), Джумбер—Г. Геловани (А. Чемодуров), Марта—Н. Какабадзе (Е. Егорова), Андро—Д. Коридзе (Д. Михайлов).

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Слово имеют куклы», 2 ч., цветной.

Автор сценария Я. Зискинд; режиссер-оператор Т. Бунимович; режиссер А. Каранович; художник-постановщик Г. Козлов; художник кукол А. Барт; композитор Л. Солин; звукооператор Б. Фильчиков; монтажер А. Кякшт; художники-декораторы: Я. Вольская, С. Знаменская, Ф. Олейников.

●

«Почему ушел котенок», 1 ч.

Автор сценария Л. Компанией; режиссер М. Калинин; художник-постановщик Р. Давыдов; оператор И. Голомб; композитор Э. Колмановский; звукооператор Г. Мартынюк; кукловоды: Л. Жданов, В. Данилевич; художники: В. Куранов, Н. Солнцев, Н. Циликов, В. Черникова, В. Калашникова, А. Филасов, С. Этлис, Я. Вольская.

ДУБЛЯЖ

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО

«Большой и маленький», 8 ч.

Производство «Авада фильм», Югославия.

Автор сценария Миодраг Джурджевич; режиссер Владимир Погачич; оператор Александр Секулович; художник Никола Раданович; композитор Боян Адамич; звукооператор Раша Вуйнич. Режиссер дубляжа Х. Локшина, звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

В главных ролях: Отец—Йозо Лауренчич (дублирует П. Березов), сын—Никола Ивкович (Женя Москаленко), Павел—Люба Тадич (А. Шешко), Жико—Северин Бийелич (К. Тыртов).

●

«Повесть о бедных влюбленных» (по роману Васко Пратолини), 10 ч.

Производство «Минерва-фильм», Италия.

Авторы сценария: Серджо Амидеи, Джузеппе Даньино, Карло Лидзани, Массимо Мида; режиссер Карло Лидзани; оператор Джанни ди Венанцо; художники: Перк Дж. Аволио, Эдит Биебер, Вертнер; композитор Марио Дзафред; звукооператоры: Франко Гроппиони, Рафаэле дель Монти. Режиссер дубляжа А. Андриевский, звукооператор дубляжа Л. Кани.

В ролях: Джезунна—Анна Мария Ферреро (дублирует И. Карташова), Элиза—Козетта Греко (Н. Никитина), Мелена—Антонелла Луальди (В. Чаева), Уго—Марчелло Мастройанни (К. Тыртов), синьора—Ванда Каподальо (Е. Понсова), Карлино—Бруно Береллини (М. Глузский), Мачисте—Адольфо Консолини (Я. Беленький), Альфредо—Джулиано Мондальдо (Н. Граббе), Марио—Габриэле Тинти (В. Прохоров), Бианка—Ева Ванисек (Н. Зорская), Клара—Ирине Чефаро (З. Земнухова), Бруно — Миммо Маджо (А. Фриденталь).

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Игра с чертом» (по пьесе Яна Дрды), 9 ч., цветной.

Производство «Чехословацкий государственный фильм».

Авторы сценария: Ян Дрда, Йозеф Мах; режиссер Йозеф Мах; художники: Йозеф Лада, Владимир Дваржак, Карел Шквор, Милан Неедлый; оператор Ян Сталлих; композитор Иржи Срнка. Режиссер дубляжа С. Гиппиус; звукооператор дубляжа К. Лашков.

В ролях: Мартин Кабат—Йозеф Бек (дублирует Г. Гай), Кача—Ева Клепачова (Г. Короткевич), Дишперанда—Алена Вранова (Л. Жукова), Люциус—Йозеф Винкларж (И. Михайлов), Школастикус—Франтишек Смолик (А. Кострички), Сарка Фарка—Ярослав Войта (Н. Трофимов), ангел Теофил—Антонин Шура (Л. Макарычев), Омнимор—Станислав Нейман (М. Шифман), Карборунд—Ф. Филипповский (Е. Копелян).

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Приключения Тиля Уленшпигеля», 9 ч., цветной.

Производство «Ариан-фильм» (Франция) и ДЕФА (ГДР).

Авторы сценария Рене Вилар, Жерар Филип; режиссеры Жерар Филип, Йорис Ивенс; операторы: Кристиан Ватра, Аллен Дуанну; художники: Леон Барсак, Альфред Толле; композитор Жорж Орик; звукооператоры: Р. Сивель, К. Крамбург. Режиссер дубляжа Г. Калитиевский, звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

В ролях: Тиль—Жерар Филип (дублирует В. Рождественский), Альба—Жан Вилар (В. Кенигсон), Клаас—Фернан Леду (С. Бубнов), Неле—Николь Берже (К. Кузьмина), Ламме—Жан Карме (Г. Вицин), принц Оранский—Вильгельм Кох-Хуге (М. Погоржельский), Стальная рука—Эрвин Гешоннек (В. Адлеров), Грейпстювер—Раймонд Суплекс (Л. Потемкин).

●

«Мячик-пятнышко» (по пьесе «Мячик-пятнышко»), 2 ч., цветной.

Производство Студии мультипликационных и кукольных фильмов, Чехословакия.

Автор сценария Милан Павлик; режиссеры: Ян Дудешек, Гермила Тырлова; оператор Мила Браникова; композитор Зденек Мишка.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«В краю солнечных ночей», 4 ч., цветной.
Авторы сценария: Е. Легат, С. Сапронов; автор-оператор Е. Легат.

О полуострове Таймыр.

●

«Они стали чемпионами», 2 ч.
Автор дикторского текста Н. Тарасов; режиссер З. Тулубьева; операторы: А. Хавчин, М. Силенко, Ю. Егоров.

●

«Пою мое отечество», 6 ч., цветной.
Автор дикторского текста Т. Тэсс; режиссер А. Рыбакова; главные операторы: Л. Котляренко, В. Микоша.

●

«На девятой сессии Верховного Совета СССР», 1 ч.
Режиссер Б. Вейланд.

●

«Гости из Бирмы в Советском Союзе», 2 ч.
Автор дикторского текста Б. Вишневский; режиссер Б. Вейланд; операторы: М. Прудников, В. Цитрон.

●

«Праздник Советской Украины», 1 ч.
Режиссер Н. Соловьева.

●

«Пребывание делегации мусульман Пакистана в Москве», 1 ч.
Монтаж Е. Козиной.

●

«Крепнет советско-египетская дружба», 2 ч.
Автор дикторского текста В. Осьминин; режиссер М. Трояновский; операторы: А. Листвин, Е. Яцун.

●

«К низовьям Волги», 1 ч., цветной.
Автор дикторского текста Ю. Промтов; автор-оператор Д. Каспий.

СВЕРДЛОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Свердловск», 2 ч., цветной.
Автор сценария Ю. Хазанович; режиссер А. Литвинов; оператор К. Дупленский.

УКРАИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«На IV Конгрессе ВФДМ», 2 ч.
Режиссер В. Небера; операторы: И. Гольдштейн, К. Богдан, Я. Марченко.

●

«Сердца молодых», 3 ч.
Автор сценария Н. Упеник; режиссер Л. Френкель; оператор Я. Местечкин.

О комсомольцах Украины.

ФРУНЗЕНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Они родились на Тянь-Шане», 2 ч., цветной.
Авторы сценария: А. Салиев, М. Аксаков; автор дикторского текста Ю. Смирнитский; режиссер Л. Турусбекова; операторы: Ю. Герштейн, И. Герштейн.

ТБИЛИССКАЯ СТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Ладо Гудиашвили», 2 ч., цветной.
Авторы сценария: М. Топурия, Г. Цулая; режиссеры: Г. Цулая, Н. Ненова; оператор Ф. Высоцкий.

АЛМА-АТИНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Думы о счастье», 6 ч., цветной.
Автор сценария и режиссер-постановщик А. Медведкин; режиссер К. Абусеитов; операторы: М. Додонов, А. Фролов.

ИРКУТСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«На берегах Енисея», 3 ч., цветной.
Авторы сценария: Э. Марьямов, М. Авербах; автор дикторского текста Э. Марьямов; режиссер М. Авербах; оператор А. Белинский.

●

«Советская Тува» 2 ч.
Автор сценария Ю. Чернышев; автор дикторского текста В. Викторов; автор-оператор Д. Озолин; монтаж М. Авербах.

РОСТОВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«В краю адыгов», 1 ч.
Автор-оператор Г. Попов, автор дикторского текста М. Андриасов; оператор Г. Егоров.

●

«На водоемах Кубани», 1 ч.
Автор-оператор З. Бабасьев; автор дикторского текста Р. Тараев.

НИЖНЕ-ВОЛЖСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Сталинград сегодня», 2 ч., цветной.
Авторы сценария: Г. Раневский, Н. Суровцев; режиссер К. Бурковский; оператор А. Софьин.

СЕВЕРО-КАВКАЗСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«В стране гор», 2 ч., цветной.
Авторы сценария: Р. Фатуев, Р. Гамзатов, В. Быховец; режиссер А. Чубаров; оператор П. Финкельберг.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Искусство, рожденное Октябрем», 5 ч., цветной.
Автор сценария В. Попов; режиссер А. Кусстов; операторы: А. Тарасов, П. Крашенинников; главный консультант народный художник РСФСР действительный член Академии художеств СССР П. Соколов-Скаля, консультант А. Михайлов.

●

«Вакуумирование стали», 1 ч.
Автор сценария А. Кантарович; режиссер Д. Варламов; оператор П. Тартаков; консультант кандидат технических наук Л. Новик.

●

«Мастера книжной иллюстрации», 2 ч.
Автор сценария Н. Лосева; режиссер М. Таврог; оператор П. Тартаков; консультант профессор А. Чегодаев.

●

«Тайны мудрого рыболова», 6 ч., цветной.
Автор сценария В. Красильщиков; режиссер Л. Антонов; оператор О. Самуцевич; консультанты: Б. Веригин, Д. Колбанов.

«В горах Саянских», 3 ч., цветной, широкоэкранный.

Авторы сценария: Л. Белокуров, Ю. Пржиемский; режиссеры-операторы: Н. Прозоровский, А. Зильберник; консультант В. Лиханов.

●

«Больше мяса стране», 2 ч. (Из серии «Догоним США по производству продуктов животноводства на душу населения»).

Автор сценария Н. Щученко; режиссер В. Астафьев; оператор А. Селянкин. Консультанты: И. Кругликов, Н. Соколов.

●

«Больше молока и масла», 2 ч. (Из серии «Догоним США по производству продуктов животноводства на душу населения»).

Автор сценария И. Васильков; режиссер И. Свистунов; оператор Г. Могилевский; консультант профессор С. Петров.

●

«На поднятой целине», 6 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Красильщиков, Н. Чуриков; режиссер Н. Чуриков; режиссер-оператор В. Асмус. Консультанты: И. Смирнов, А. Шибанов, Л. Наумов, А. Пономарев.

●

«Кинокурс «Автомобиль», V раздел. Ходовая часть автомобиля. 3-й фрагмент. Подвеска.

Автор сценария кандидат технических наук Б. Гольд; режиссер Ф. Тяпкин; операторы: Н. Соколов, В. Поликарпов. Консультант кандидат технических наук Ю. Ечеистов.

●

«Комплексная механизация добычи нерудных материалов», 4 ч.

Автор сценария Э. Двинский; режиссер Н. Никиткин; операторы: А. Попов, Р. Демянец. Консультанты: кандидат технических наук В. Бердус, А. Горьков.

●

«Индустриальные методы производства внутренних санитарно-технических работ», 3 ч.

Автор сценария М. Шапров; режиссер Н. Богданов; оператор И. Антонов. Консультанты: В. Говоров, И. Староветов, Н. Стоберский.

●

«Дорожностроительные машины», 2 ч.

Автор сценария Р. Миловидова; режиссер-оператор М. Рафиков. Консультант М. Подгаец.

●

«Когда мы спешим», 2 ч.

Автор сценария Г. Кемарская; режиссер А. Челаков; оператор Н. Петросов. Консультанты: М. Вильконецкий, А. Томилин.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Необычный репортаж» (о полупроводниках), 5 ч.

Авторы сценария: П. Бахмутский, Б. Исаев; режиссер Л. Анци-Половский; оператор С. Якобсон. Комбинированные съемки: операторы: В. Лаврентьев, А. Романенко; художник В. Щелков. Главный консультант действительный член Академии наук СССР А. Иоффе, консультанты: доктора физико-математических наук А. Регель, А. Чудновский, профессор Б. Коломиец.

«Опасная болезнь», 1 ч.

Автор сценария С. Бурлюк: режиссер Б. Азаров; оператор К. Погодин.

●

«Внимание, опасность», 1 ч.

Автор сценария И. Мамонтов; режиссер Р. Майман; оператор Д. Шлюглейт.

●

«Корпусно-монтажные работы в судостроении», 4 ч.

Авторы сценария: Н. Лукьянов, В. Смирнов; режиссер Б. Прокопенко; оператор Н. Шумилина. Консультанты: П. Смирнов, Б. Сытов, П. Катков.

●

«Работа станции с устройствами автоматики», 4 ч.

Автор сценария Н. Саламанов: режиссер С. Якушев; оператор В. Быстрых. Консультанты: В. Дерглевский, А. Ашихшин.

●

«Оптический метод изучения напряжений», 4 ч., цветной.

Автор сценария Н. Бобров; режиссер П. Шмидт; операторы: В. Ушаков, Н. Мельников.

СВЕРДЛОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Металлургия чугуна и стали», 4 ч.

Автор сценария Ф. Сизов; режиссер Р. Куркин; оператор Ф. Агольцов.

●

«Автоматизация и механизация контактной электросварки», 4 ч.

Режиссер Э. Владыкина; оператор Х. Лобер. Консультант кандидат технических наук Л. Каганов.

●

«Перегонка нефти», 1 раздел кинокурса «Переработка нефти и газа», 5 ч.

Автор сценария К. Гаврюшин; режиссер П. Клинг; оператор Ф. Агольцов. Консультант П. Суханов.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Леся Украинка», 2 ч., цветной.

Автор сценария П. Нестеровский; режиссер Б. Павлов; оператор Г. Островский.

●

«Путь первых», 2 ч. цветной.

Автор сценария Ю. Мокреев; автор дикторского текста Ю. Буряковский; режиссер К. Лундышев; оператор Г. Ефремов.

О колхозе имени Буденного Одесской области.

●

«Агротехника бахчевых культур», 2 ч. По заказу Министерства сельского хозяйства.

Автор сценария Г. Лимонов; режиссер Ф. Иващенко; оператор П. Горбенко. Консультант С. Назаров.

●

«Виновата ли вода?», 1 ч. По заказу Министерства здравоохранения СССР.

Автор сценария А. Кравец; режиссер С. Шульман; оператор Г. Ефремов. Консультанты: Т. Нагибина, Н. Квитницкая.

●

«Днепр», 4 ч., цветной.

Автор сценария Ю. Цюпа; режиссер Л. Островская; оператор В. Радченко.

«Без боли», 4 ч. цветной.

Авторы сценария: А Уманский, А. Николаев; режиссер А. Уманский; оператор М. Балухтин Консультанты: доктор медицинских наук С. Янкелевич, кандидат биологических наук А. Хильченко.

О психопрофилактике болей при родах.

●

«Трелевка леса в горах», 3 ч.

Автор сценария О. Кораллов; режиссер Д. Федоровский; оператор Б. Лернер. Консультант Г. Уртаев.

●

«Птицеводство», 2 ч.

Авторы сценария: С. Сметнев, Г. Колобов; режиссер М. Шабловский; оператор Ф. Корнев.

●

«Камышит в строительстве», 2 ч.

Автор сценария А. Кравец; режиссер С. Снитко; операторы: Г. Вьюнник, О. Оржеховский, Г. Христич. Консультант В. Успенский.

●

«Минеральные удобрения», 4 ч.

Авторы сценария: А. Кравец, С. Смирнов; режиссер Н. Павликовский; оператор В. Горицын.

●

«Сеноуборочные машины», 1 ч.

Режиссер А. Днепровский; оператор Б. Лернер. Консультант кандидат сельскохозяйственных наук Н. Дроздов.

СЕВЕРО-КАВКАЗСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Школьная бригада», 2 ч.

Автор сценария Е. Недугов; режиссер И. Филатова; оператор К. Деревянко, Консультант А. Блохин.

●

«Грозненцы в борьбе с потерями нефти и нефтепродуктов», 2 ч.

Автор сценария В. Быховец; режиссер В. Еремеев; операторы: В. Еремеев, В. Дзобаев. Консультант Б. Сайко.

ОДЕССКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Из опыта ремонта судов в доках», 3 ч.

Автор сценария Н. Саламанов; режиссер Г. Харьков; оператор М. Козубенко. Консультант Л. Прутян.

●

«Радиотехнические средства судовождения», 5 ч.

Автор сценария В. Монастырский; режиссер С. Комар; оператор Ю. Малиновский.

●

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, 31. Тел. К 5-54-00

А02937. Сдано в производство 29/I 1958 г. Подписано к печати 13/III-1958 г.
Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 10 (условных листов 16,3)
Учетно-издательских листов 17,3. Тираж 19 500 экз. Зак. № 45.

Цена 10 руб.

●

16-я типография Московского городского Совнархоза
Москва К-1, Трехпрудный пер., 9.



Кадры из новой чехословацкой цветной кинокомедии «Бравый солдат Швейк», поставленной Карелом Стеклы по широкоизвестному сатирическому роману Ярослава Гашека.

Роль бравого солдата Швейка исполняет Рудольф Грушинский (фото слева).

Фильм дублирован на русский язык киностудией «Ленфильм».

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО" ВЫПУСТИЛО КНИГУ

КИНОСЦЕНАРИИ

В ЭТОТ СБОРНИК ВКЛЮЧЕНО ПЯТЬ СЦЕНАРИЕВ, ПОЛУЧИВШИХ ПЕРВУЮ И ВТОРУЮ ПРЕМИИ НА ВСЕСОЮЗНОМ КОНКУРСЕ НА ЛУЧШИЙ КИНОСЦЕНАРИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА.

„ДОМ, В КОТОРОМ Я ЖИВУ"

„ОГНЕННЫЕ ВЕРСТЫ"

„ПОКА БЬЕТСЯ СЕРДЦЕ"

„ЛЕГКАЯ ЖИЗНЬ ЯШИ ТОПОРКОВА"

„ВАСИЛИЙ ПТАШКИН"

Книга рассчитана на работников искусства и широкие круги читателей

Цена книги 9 руб.
332 стр.